PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

87

ARTE

LONGHI: *Una cornice per Bonifacio Bembo* - GRISERI: *Perino, Machuca, Campaña* - NAVA CELLINI: *Per un busto dell'Algardi a Spoleto*

Antologia di critici
Antologia di artisti
Appunti

MARZO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1957

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

ROBERTO LONGHI

UNA CORNICE PER BONIFACIO BEMBO

in memoria di Costantino Baroni

Nel 1928, sperimentandomi a radunare alcune opere quattrocentesche lombarde ('Pinacotheca', 1928, p. 79-87) che sembravano puntare su una stessa persona artistica mi avvidi ben presto che la verosimile scalatura nel tempo, l'insistentemente replicata ubicazione e l'interno rapporto coi ritratti sforzeschi in Sant'Agostino a Cremona, già legati ad un particolare artista, suggerivano di intitolare la serie al nome del cremonese (di origine bresciana) Bonifacio Bembo, non ancora recuperato a quei giorni dalla critica ma che fu, notoriamente, tra i principali operatori pittorici in Lombardia dal 1445 circa a circa il '75. Trattenni tuttavia quel nome entro parentesi quadra e lo sciolsi soltanto nel 1940 (*Carlo Braccesco*, p. 17), dopo che esso era già stato usato come moneta corrente da chi aveva recato al gruppo aggiunte nuove (Wittgens, 1936; Rasmo, 1939). L'uso seguitò più tardi col Puerari (1951), con lo Zeri (1951); e vedo ora che persino il recente volume VI della *Storia di Milano* (1955) l'adotta e spende senza più ombra di riserva. L'unica voce dissenziente, in nota ad un articolo negli Atti di un convegno culturale italo-svizzero, a cura dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (Milano, 1956, p. 325-26) non sembra tale da sconvolgere il lavoro già compiuto (a parte la rettifica, però non indicata, di errori parziali) o da interrompere la traccia per ritrovamenti ulteriori; come, per un primo esempio, gli affreschi di 'Profeti' in una volta spiritosissima del Chiostro di Santa Maria di Castello a Genova */tavola 1/* databile sul 1450-51 quando Bonifacio era forse lontano dalla Lombardia per cagioni di politica e per un secondo, almeno probabile, il codice della 'Vita di San Benedetto' nella Biblioteca di Mantova, con la nota veduta di Bergamo.

Ma qui mi soffermerò su un'altra aggiunta soltanto (o quasi aggiunta perché, sulla traccia di un mio vecchio referto, l'opera è già stata prodotta in 'Critica d'Arte', XXX, 1949, p. 298, n. 27): ed è il trittichetto della raccolta Acton a Firenze */tavola 2 a/*, con al centro il Presepio, e sui lati,

in tre ordini, 'Santa Chiara e San Bernardino', 'San Francesco e San Matteo(?)', l''Annunciazione'.

Se vi ritorno si è perché l'opera, nella sua convinta artigianìa, porge il destro ad alcune osservazioni, dilatabili anche a ritroso nel tempo, sugli aspetti e sulla consistenza della pittura su tavola in Lombardia.

Il dipinto infatti è ancora serrato in una cornice gotica d'intaglio particolarmente profondo che, anche da solo, basterebbe a denotare la regione d'origine. Dalla stessa bottega, ce lo dice il confronto, è probabile che uscissero gli inquadri di altri trittichetti lombardi sugli stessi anni, come quello nel Museo Diocesano di Vienna (cfr. I. Toesca in 'Paragone', 3, 1950) o quelli, che pure includono soltanto vetri dorati e graffiti, come il Cietario (oggi a Torino) del 1360 (Toesca, 1912) o l'altro affine di Piacenza (I. Toesca, art. cit.).

Intaglio, s'è detto, insolitamente profondo; e si è voluto intendere più profondo, più aggettante, nello spazio reale, di quel che potremmo mai trovare in un'incorniciatura di gotico toscano sempre più sottomesso a quel piano ideale, bidimensionale così bene chiarito dallo Hildebrand nel suo classico volumetto. Quando si avverta che qui, nel triangolo incluso dalla cuspide centrale, l'ornato a borchia diramata e fiammante è tratto quasi letteralmente da un esempio di 'architettura scolpita' di circa sessant'anni prima, sulla porta della Sagrestia aquilonare del Duomo di Milano /*tavola* 2 *b*/, il desiderio può insorgere di indagar le cause di questo durevole prepotere del 'dispositivo' architettonico (che è come il contenente) nei confronti del tenue contenuto pittorico, ridotto a mera decorazione e che assimila infatti queste scenette del Bembo più alle tecniche suntuarie del vetro o della miniatura che alla vera e propria 'pittura su tavola'.

Questa, in Lombardia, potrebbe farsi una storia lunga e significativa, chi si provi a recuperarla nel tempo e cominci allora con la domanda quasi brutale: dov'è in Lombardia dalla fine del Dugento alla metà del Quattrocento la grande pittura su tavola? E cioè l'apprendimento e l'uso di quel mirabile complesso di nozioni tecniche che, a tutte le regioni segnate dal rinnovamento toscano o dalla tradizione bizantino-veneziana, dettero la ricchissima suppellettile pittorica delle chiese, in 'maestà', in 'ancone', in 'dossali', in 'polittici', in pale d'altare insomma? Chi, venendo dal Sud, varchi l'Appennino trova che Rimini, Bologna, Modena, la Liguria stessa (del Veneto s'è già detto) hanno una loro ricca,

per quanto diversamente atteggiata, produzione in questo campo. E sembra mancarne la Lombardia.

Distruzioni in massa? Lontani ormai i tempi del Barbarossa, la Lombardia del Trecento non era certo una plaga barbarica e di cultura così arretrata, o così impaziente, da potersi credere tutta dedita a una periodica autodistruzione. E distruzioni di nobilissime chiese gotiche lombarde portarono certamente i secoli più tardi; ma sorprende che fra la varia suppellettile salvata e riposta nei musei la pittura su tavola non figuri quasi punto. Si noti poi che la serie degli affreschi trecenteschi di Lombardia, rievocati e giudicati nel gran libro del Toesca, non sono punto di grado inferiore, come produzione media, a quelli dell'Italia toscana e, per di più, in sicuro rapporto con essi sia come cultura tecnica che figurativa. Ma sta il fatto che quando si va in cerca fosse anche di un solo esempio su tavola del Maestro del Fissiraga a Lodi, o di quello di Sant'Abbondio a Como, o di quello dei mirabili affreschi di Montiglio (oggi in Piemonte ma verso la metà del '300 in dominio visconteo), o dei nobili artisti murali di Solaro, di Lentate, di Mocchirolo e via di seguito, non è dato ritrovarlo. Uniche eccezioni e che confermano la regola dell'assenza sono il grande Crocefisso sagomato di San Francesco a Brescia che non è privo di qualche relazione col frescante di Sant'Abbondio e una figura di Sant'Agata del Museo di Pavia che il Toesca nel 1912 vide in rapporto con gli affreschi di Solaro.

La cosa sorprende anche più quando si avvisi che la cultura pittorica toscana era stata recata in Lombardia da Giotto stesso sul 1335 e, più tardi, da pittori elettissimi della prima e seconda generazione fiorentina, da Stefano (citato dal Vasari a Milano), al possibile Giottino, al grande e 'spazioso' autore della prima campata della nave sinistra di Viboldone /*tavola* 3/ e, nello stesso luogo, dal maestro, anch'esso toscano, del 1349; subito dopo, da Giusto de' Menabuoi. Ma non si trova notizia che i più antichi tra costoro inviassero di Toscana in Lombardia opere su tavola (come invece avvenne persino a Bologna da Cimabue a Giotto) o che, venuti di persona, ne dipingessero in sito.

Per cominciare dal più gran nome, può tenersi per certo che Giotto, giunto a Milano, visitasse la cappella di Azzone Visconti e la vedesse come la vide lo storico contemporaneo Galvano Fiamma, tutta decorata d'oro e d'azzurro, tutta arredata di smalti ingemmati, di cortine seriche e, soprattutto, di supellettili d'avorio: ma senza dipinti in tavola.

E chi allora proceda, da questa prima apertura sul gusto lombardo, a rilevare in chiese meno private la ricca messe di pitture murali e, per converso, l'ostinata assenza degli esemplari a tempera in tavola, può aprire una doppia ipotesi e chiedersi se la preferenza regionale non abbia a lungo oscillato, per questa parte, tra due termini, che erano anche due diverse soluzioni economiche: delle tecniche aristocratiche e suntuarie in metalli pregiati, in avori, in ricami, in vetri per le occasioni auliche; e invece della scultura in pietra o marmo e dell'intaglio ligneo per le evenienze più correnti. Torna così più significante che lo stesso Galvano Fiamma descrivendo il chiostro religioso-artigiano annesso a San Gottardo specifichi tutte le classi di artefici che vi svolgevano la loro attività, e taccia proprio dei pittori [1].

Che, sul fissarsi della prima aulica preferenza, abbiano atavicamente operato anche la presenza e l'autorità stupefacenti del tesoro di Monza e del paliotto di Vuolvinio, non è che ragionevole; e lo è del pari per la seconda, la preminenza degli scultori fin dall'epoca romanza ed ora, nel Trecento, il quasi monopolio di produzione (non per questo scadente), da parte della tribù dei Campionesi. Non è un caso se, attraversando il secolo, l'altar maggiore del Duomo di Monza si veda affidato a un argentiere (e neppure eccelso) come Borgino del Pozzo; se due altari principali di Sant'Eustorgio come quello dei Magi e quello, maggiore, con la 'Crocefissione' al centro, sono polittici bensì, ma di marmo; e se, ancora nel primo decennio del '400, il maggiore polittico dell'epoca, quello degli Embriachi alla Certosa di Pavia, pure così toscanamente scompartito, è però un polittico d'avorio come ai tempi di Azzone.

Né si dica che quanto descriviamo sia fenomeno comune al gotico dell'Europa continentale: soprattutto dalla metà del Trecento, Catalogna, Francia meridionale, Boemia, Austria, Germania occidentale hanno una produzione notevole in confronto all'assenza lombarda. E per la Lombardia occorrerà certamente specificar meglio le consuetudini, ma dubito che si possa trovar tanto da intaccare profondamente questa prima traccia. Al contrario si troverà la persistenza atavica del paliotto; l'istituzione dei dossali o l'uso di statue isolate; e un surrogato di essi nei bassorilievi dei sarcofaghi tombali che spesso sovrastavano direttamente agli altari, come, per esempio, nella tomba di Bernabò Visconti a San Giovanni in Conca e altrove (Spalato); e consimili usanze.

Una controprova del fatto che a tener le briglie della produzione d'altari del Trecento lombardo fu in primis la scultura, sta anche nel rilevare che forse l'unico tentativo di acclimare in Lombardia, e perciò render produttiva, la pittura su tavola, non ebbe esito favorevole. Dopo avere infatti riscoperto la presenza del fiorentino Giusto de' Menabuoi a Viboldone nel contado milanese (anche se non è ancor suo l'affresco memorativo del 1349), non è difficile sciogliere la riserva circa l'ubicazione del suo polittico del 1363 che ebbe al centro la Madonna Schiff e, ai lati, i Santi che mi avvenne di radunare dal 1928 ('Pinacotheca', p. 137) al 1947 ('Arte Veneta', p. 79-80) e ai quali aggiungo quest'altro, che è proprio un 'Sant'Ambrogio' /*tavola* 4/. Sì, il polittico di Isotta de Terzago fu quasi certamente un polittico per Milano o dintorni, non tanto perché (come è stato detto di recente) la Madonna centrale fosse vista dal Cavalcaselle, verso il 1860, in una raccolta milanese (ché i dipinti viaggiano anche troppo), sì bene perché il casato della committente è ancora strettamente toponomastico: Terzago è infatti una località poco discosta da Milano.

Ma l'asserzione può estendersi, quasi inconfutabilmente, anche al trittichetto firmato da Giusto nel 1367, oggi nella Galleria di Londra. Il Davies nel suo perarato catalogo (1951, p. 197) non ha certamente ragione dubitando della data, scritta sulla base in buona *littera bononiensis* secondo l'uso dell'Alta Italia, ma ha invece esattamente decalcato la scritta sul tergo dove l'indicazione di luogo, sebbene in parte abrasa, 'me(cl)i'o', fa giustizia della vecchia lezione di 'Archà' (Arquà) e può risolversi molto più ragionevolmente in Milano: 'Justus pinxit in Mediolano'.

Ben vero che il trittico di Londra, giova rammentarlo, non è già un quadro d'altare ma un di quei piccoli 'oggetti d'arte' (alto meno di 50 centimetri, largo circa 40) da raccolta principesca o signorile, come non dovevano mancarne, e della più varia estrazione, anche nelle case dei ricchi di Lombardia. Facile o difficile che fosse, il trasferto dal piccolo al grande formato non sembra però aver avuto luogo, mentre è tanto più interessante che, per quanto è dello stile, le scene della 'Vita della Vergine' siano state intensamente studiate non solo dai miniatori ma anche dai frescanti di Lombardia. L'autore di Solaro sembra ricordarsi la 'Nascita della Vergine' /*tavola* 5/; e, più sorprendente a rilevarsi, lo 'Sposalizio della Vergine' /*tavola* 6/, così decentrato, così oscillante sul pavimento dove s'infossano le piastrelle di maiolica, fu an-

cora presente nei primi decennî del Quattrocento alla memoria di Michelino da Besozzo per il famoso dipinto della raccolta Griggs, dove una specie di stilistico atavismo trasmette al racconto il particolare senso ombroso di scena d'interno, il fare cerimonioso, oserei dire, privatistico, già così evidente nella figurazione di Giusto.

Ma la constatazione, ripeto, sta all'infuori di una eventuale azione di Giusto sul grande quadro d'altare, ove non si voglia interpretare a controsenso il problema contiguo di Giovanni da Milano, uno dei grandi autori del Trecento. Perché se anche si deve credere col Toesca che Giovanni si sia portato dal Nord in Toscana certe qualità già acclimate nell'arte della Valle Padana (e lasciando da parte il problema su quanto di esse fosse già riflesso dei grandi toscani, da Giotto a Giusto, venuti nel Nord prima che egli se ne partisse) rimane che, per quanto è della tecnica e della consuetudine di pittura su tavola, Giovanni sembra averla apprese a Firenze; si direbbe anzi che vi sia venuto apposta.

Mi avvedo che oggi anche taluni fra gli storici più anziani — e persino l'autorevolissimo Toesca — non sembrano più alieni dal considerare con qualche favore il racconto vasariano, quando, esaminate le opere toscane di Giovanni, soggiunge: 'dopo, andatosene a Milano, vi lavorò molte opere a tempera ed in fresco, e finalmente vi si morì'. Ma, a parte il forte contrasto col senso dei documenti fiorentini che mostrano lo stabile trasferimento di Giovanni in Toscana (cittadinanza, poderi, etc.), dove sono in Lombardia gli affreschi di Giovanni e soprattutto 'le opere a tempera' e cioè in primis quelle tavole d'altare che, posta l'eccellenza dell'autore, non avrebbero mancato di segnare una svolta tecnica fondamentale, di stabilire una nuova consuetudine per l'arte pittorica degli altari lombardi? Possibile che non ne sia sopravvissuto neppure un centimetro quadrato?

Ben vero che nel volume già citato della *Storia di Milano* dedicato al Trecento artistico regionale, rammenta il compilatore una tavola di 'Pietà' datata del 1365 e sottoscritta da Giovanni che Girolamo Calvi avrebbe visto a Milano: e sarebbe questo allora uno dei segni che fin qui andavamo inutilmente cercando. Senonché il Calvi (*Notizie...*, 1859, p. 89-90) non dice punto di aver visto quel dipinto a Milano, ma a Firenze, in quel locale dell'ex-chiostro di Santa Caterina, che già il Rumohr, descrivendo la stessa opera, indicava come depositorio dei dipinti non ancora esposti dell'Accademia fiorentina di Belle Arti. Nessun dubbio perciò

(sebbene il Calvi equivocando tra i ricordi dei suoi varî viaggi citi il dipinto due volte e con descrizioni parimenti imprecise) che si tratti pur sempre del capolavoro ben noto a tutti i visitatori dell'Accademia fiorentina.

Per quanto si faccia, occorre dunque scavalcare anche i tempi di Giovanni da Milano e giungere fino al 1394 per trovare la prima notizia di un polittico lombardo in pittura; ed è quello affidato a Michelino da Besozzo per la chiesa di Santa Mustiola a Pavia con la figura di San Nicola da Tolentino; perduto, purtroppo. E sarebbe stata una data importante anche per il gran nome cui è connessa — Michelino era forse a quel punto del suo curricolo che può intendersi dallo splendido affresco della prima campata della nave di destra di Viboldone /*tavola* 7/ — ma dubito non rappresenti ancora che un'eccezione. La stessa diuturna applicazione dei pittori lombardi del tardo Trecento all'arte sontuosa della miniatura, spingendola anzi a un tal grado di autonomia e di eccellenza da farne una specie di surrogato squisitissimo (e celebre in tutto il mondo se si ricordi 'l'ouvraige de Lombardie') della pittura su tavola, impedita o fortemente limitata dagli ostacoli di cui s'è detto, mi pare possa meglio illuminare l'andamento delle cose.

Ed anche la citazione di un altro polittico, questa volta bergamasco, di Pietro de Nova, già finito nel 1403 e documentato dal Tassi, non può sostanzialmente alterarlo.

Ché, anzi, anche l'ultimo decennio del secolo, tutto impegnato nella 'gran macchina del Duomo', non era certo adatto ad agevolare la nuova istituzione, praticamente inedita in Lombardia, o ad intaccare il vecchio gusto; piuttosto, si direbbe, a rinforzarlo con la invasione dei massi di Gandoglia e dei tagliapietra dei laghi ed anche di più su. Già il Calvi (*Notizie...*, 1859, Milano, p. 125), a lume di semplice buon senso, osservava come 'la fabbrica della cattedrale per la stessa eletta materia onde costruivasi, la quale pure sembrava dovesse servire a rappresentare in rilievo le sacre immagini, non riuscisse favorevole alle opere di pittura'. Donde egli induce, e quasi giustamente presagisce, il crescere della pittura su vetro. Peccato però che, poco prima (p. 122), rammentando l'affresco di Santa Maria Podone, ch'egli credeva di Michelino, e rilevando che 'non serviva già esso quale pala d'altare, ché tenea quel posto un'ancona di legno dorato a nicchie, con entro statuette d'alabastro di quel tempo', non ne sapesse cavare altrettanto. Si trattava invece del séguito di una lunga storia.

Oggi, l'unica pittura su tavola superstite dell'estremo Trecento milanese è la 'Crocefissione' di Anovelo di Imbonate (altra identificazione del Toesca) in San Giorgio a Milano; ma è significativo ch'essa sia già chiusa come oggetto di ostensione cultuale nella cornice intensamente 'architettonica' secondo il gusto che sarà ancora, tanto più tardi, nel trittichetto del Bembo.

Quanto ai primi decennî del nuovo secolo, oltre l'ammirabile tavola di Michelino a Siena (identificata pur sempre dal Toesca) e di formato tuttavia modesto (cm. 57 × 65), l'unico trittico sicuro e di buona misura fu quello visto ancora in Duomo, sulla fine del Settecento, dall'Albuzzio e dato già per perduto dal Calvi (p. 144) cinquant'anni dopo: tre Santi su fondo aureo e in ricca incorniciatura gotica, firmati da Stefano da Pandino. Ma tali rarissimi esempi, vuoi di distruzione accertata che di fortunata sopravvivenza (e vi si aggiunga pure la singolare citazione del Lomazzo sopra un dipinto di Michelino di genere popolaresco, dunque tutt'altro che un quadro d'altare!), o le poche scoperte più recenti, prima fra tutte (e sempre per merito del Toesca) lo 'Sposalizio della Vergine' di Michelino ora nella raccolta Griggs; anch'esso, nel suo formato ridotto (cm. 62 × 45), lussuoso oggetto da stanza, al pari di qualche altro piccolo dipinto votivo o memorativo, come la tavoletta Castelbarco, oggi del Kress o la nota doppia tavoletta del Duomo di Milano o l'altra di Pavia segnalata dal Toesca, non variano il senso che emerge dal silenzio quasi costante dei vecchi scrittori locali.

A cavallo tra i due secoli, sembra dunque che i pittori, astretti dalle esigenze della fabbrica del Duomo a farsi più presto ingegneri o fornitori di disegni per sculture (col bel risultato di vederseli storpiati e resi irriconoscibili come fu, giova sospettarlo, per la 'Samaritana' di Giovannino de Grassi), o per le prime vetrate, non potessero applicarsi che scarsamente alla specialità dei dipinti 'pubblici' su tavola. Ed è tuttavia possibile che un nuovo incentivo alla istituzione venisse dal probabile incontro di Michelino e di Gentile da Fabriano a Venezia sul 1410; e poi dalla lunga presenza successiva di Gentile a Brescia, sebbene, anch'essa, volta soprattutto a decorazioni murali.

Così, nonostante le accessioni che potranno venire alla pittura lombarda su tavola, stralciando eventualmente alcuni numeri dal gruppo creduto in massa di origine veronese e distribuito di solito tra il Badili, Stefano 'da Zevio' e lo

stesso Pisanello giovane, la messe regionale resta ancora scarsa e non sembra accrescersi neppure dalla presenza in Lombardia tra il '35 e il '40 di artisti toscani come Masolino, Paolo Schiavo e il giovine Vecchietta. Lasciarono essi esempî di altari a tempera e su tavola in quel loro viaggio? Potrebbe supporlo chi, entrato nell'abside della chiesa di Castiglione, vi scopra, trasecolando, una grande tavola giovanile del fiorentino Neri di Bicci con la 'Crocefissione'. Indovinello difficilissimo, e da far cadere chiunque alla domanda finale di 'lascia o raddoppia'; non essendo ormai tanto semplice recuperare la stupidità dell'evento e cioè che il dipinto (perché creduto, e non era, di Paolo Schiavo) fu portato da Firenze a Castiglione soltanto in epoca moderna per così coronare con uno svarione la buona opera di restauro murale: il più stolto esempio, io credo, di moderna falsificazione filologica della storia del gusto lombardo della prima metà del '400, ancora renitente ai quadri d'altare.

Più seria traccia per il mutamento che in questo campo andava ormai affacciandosi anche in Lombardia dopo il 1440 è piuttosto nella saldatura che il gusto oscillante e umbratile di Masolino operò con la cultura veneta del gotico estremo, tra gentiliana e giambonesca, ormai più pronta a spingersi verso Occidente: l'altare della Sant'Orsola di Antonio Vivarini per Brescia e il polittico strettamente squarcionesco che fu verosimilmente di destinazione lombarda perché i resti ne sono distribuiti in gran parte tra Bergamo e Pavia, il noto dipinto di Sant'Alessandro a Brescia con l'Annunciazione ordinata all'Angelico ... ed eseguita da Jacopo Bellini, non mancarono certamente di accompagnare e sorreggere la nuova consuetudine.

Già tra il 1440 e il '50 gli Zavattari, epigoni di Michelino, attendono finalmente a qualche polittico; e di quello, milanese o monzese, oggi a Castel Sant'Angelo, si è data, qui accanto, la ricostruzione; sugli stessi giorni uno ne fabbrica, alquanto faticosamente, il pittore della volta della cappella degli Zavattari a Monza (e fu poi nella raccolta Fossati-Bellani); nel 1458 Paolo da Brescia ne compone un altro, assai notevole, per Mortara; altri ancora ne fabbricano fino al '60 e poco oltre i cremonesi Bonifacio Bembo e Cristoforo Moretti e il pittore ammirevole della serie Poldi-Pezzoli proveniente da Mantova; ma, solitamente, rilegandoli entro una carpenteria così complessa che, quasi mirando a gareggiare o a patteggiare con la scultura e l'architettura circostanti mostrano per eccesso quanto a lungo avessero

dovuto sopportarne il monopolistico prepotere. Fu forse allo scopo di liberarsene che, in qualche altro caso, codesti pittori si rifecero all'unica tradizione pittorica a gran formato esistente in Lombardia fin dal Trecento, quella intendo dei tabelloni o cartelloni murali ad affresco. Il maggiore esempio ne dà lo stesso Bonifacio Bembo nel trittico da me ricomposto nel 1928 e fatto di tre tabelle rettangolari e senza centina; un altro, più modesto, ne potrei produrre del 1460 ispirato ad affreschi sul tipo di quello di Belgiojoso. Ma basti averne fatto cenno, ad ogni buon fine.

Una storia nuova, ma non affatto immemore dell'antica, dopo l'eccezionale avangusto di Donato de Bardi, i primi accenni padovani di Benedetto Bembo, e l'interruzione del messale gonzaghesco da parte di Belbello, per volere di Andrea Mantegna (1461), si apre finalmente in Lombardia col Foppa, séguita col Braccesco, col Butinone, col Bergognone e coi grandi vetrai 'rinascimentali' del Duomo milanese. Ma qui non si vuole andar oltre il breve excursus retrospettivo suggeritoci, ancora sul 1460, dall'aggetto insolitamente profondo di una cornice per un piccolo trittico di Bonifacio Bembo.

NOTA

[1] Riferiamo in esteso i due passi del Fiamma perché ci paiono fondamentali per la caratterizzazione del primo aspetto, aulico, del gusto lombardo:

XVI - *De capella et campanili et sacristia et horilogio.*

'Capella beate Virginis est intra alta menia, et est super tribus voltis testudinata. Ibi sunt picture mirabiles ex auro et azurro opere mirifico. In principali capella, ubi est altare majus, sunt facte cortine ex metallis et gemmis: historie de beata Virgine, fenestre mirabiles, nec est tale opus, nec tam admirabile in universis regnis. Chorus est tabulatus ex ebore opere mirabili. Sunt duo pulpita in medio chori ex ebore, grandia valde et alta, quod videre est omnino stupendum. Sunt altaria multa cum ornamentis ex auro serico, et plura talia, que bene nec scribi, nec lingua narrari possent. Ibi sunt calices magni ponderis, vasa pro deferenda aqua benedicta ex porfyritico lapide cum ornamentis argenteis. Sunt ibi reliquie sanctorum multorum...'

XVIII - *De Claustro religiosorum.*

'... ultra capellam est constructum claustrum. Ibi est claustrum quadratum ornatum cum lavatorio eneo, refectorio, ceterisque officinis

opere ornato et quodam modo mirabili. Ibi sunt celle superius et deambulatoria cum picturis decentibus. Quid plura? Si quis consideret ejus pallatia et domus, omnia sunt plena fabris, scriptoribus, sculptoribus, vitriarijs et diversis artificibus'.

(Dall''Opusculum de Rebus gestis ab Azone Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII' in MURATORI, R. I. S., Tomo XII, p. IV uscito nel 1938, a cura di Carlo Castiglioni nell'Edizione Nazionale presso lo Zanichelli).

ANDREINA GRISERI

PERINO, MACHUCA, CAMPAÑA

ALL'ALTEZZA qualitativa e alla conseguente importanza della traccia lasciata da Pedro Machuca non corrisponde ancora per noi un adeguato catalogo di opere, e la conoscenza di lui si ridurrebbe a così pochi dipinti che si potrebbero enumerare sulle dita di una mano sola, quando non fossero intervenute alcune aggiunte, veramente essenziali, acquisizione dei recenti interessi per la pittura del manierismo, valsi a sommuovere le acque di una revisione che è andata oltre il breve giro dell' attività spagnola, ancora in situ, del toledano.

Del resto il viaggio a Granada può recuperare la fisionomia poetica, altissima, di lui tutto volto a dare una visione serrata ed entusiasta del più genuino spirito della Rinascenza, nel Palacio di Carlo V (in cui s'incontrano Vitruvio e Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano e Cola dell'Amatrice, Giuliano da Sangallo e Peruzzi, Bramante e sopra tutti Raffaello, con precisi ricordi di Villa Madama, nel cuore dell'Andalusia), ma non può allargare le nostre conoscenze sul pittore al di là dei dipinti per la Cappella Reale nella Cattedrale, pur così importanti, l''Orazione nell'Orto' e 'La Presa di Cristo', per l'attacco a Perino.

Così (e lo hanno avvertito gli studiosi spagnoli, segnatamente l'Angulo Iñiguez nell'ultimo recente volume dell''Ars Hispaniae' dedicato alla Pittura del sec. XVI) l'intervento del Longhi toccando ampiamente del manierismo iberico a discussione dei risultati raggiunti dal Gomez-Moreno e dal Post, e in particolare attribuendo a Machuca una 'Deposizione dalla Croce' già a Budapest nella racc. Hátvany e

una singolare 'Pentecoste' ora in America, della maturità, forniva, in un fascicolo di 'Paragone' (n. 43, luglio 1953) una traccia sicura per il recupero di altre opere del maestro e della cerchia, e un chiarimento per i retablos a lui attribuiti in Ispagna. A questo punto vorrei render noti due disegni che penso autografi di lui. Il primo è uno studio per la 'Deposizione dalla Croce' /*tavola* 8/ già a Budapest, rivendicata a Machuca dal Longhi nel saggio citato (pagg. 11-12, tav. 6); il secondo, una 'Sepoltura di Cristo' /*tavola* 9/; entrambi al Louvre, N. Inv. 6303 e N. Inv. 6304 (cm. 31,7 × 28,5 e cm. 36 × 28) anticamente con una attribuzione a scuola di Raffaello ma ora nella cartella di Gaudenzio Ferrari, che spartisce con Machuca solo il secolo, e se si vuole anche i decenni, in cui visse e operò. A tergo del disegno della 'Crocefissione' N. 6303 è un appunto del Pouncey che pone la relazione col quadro pubblicato dal Longhi; ma non mi pare ci sia dubbio sull'autografia di Machuca, circa il 1520, che è la data proposta per la 'Crocefissione' che il disegno prepara; così confermano le poche varianti, il gruppo sfoltito a destra, le ombre che salgono a silhouettes fantomatiche sul fondo, e la bellezza della redazione, mussante e accesa nelle luci. (La composizione ebbe fortuna, e J. Bean me ne segnala gentilmente una copia pure al Louvre, fra gli anonimi del sec. XVI, grisaille, a olio su tela, cm. 44 × 35, N. Inv. 10148, che un'annotazione del Popham accosta a Schiavone). Non conosco altri fogli del Machuca per il confronto; ma i due esemplari del Louvre, N. 6303 e N. 6304, che mi sembrano da studiarsi quasi a dittico, per una maggior comprensione dello svolgimento interno, si presentano d'un linguaggio così serrato e aderente a quella che è la fisionomia più sicura ed ardente di Machuca dai pannelli di Granada alla 'Pentecoste' citata, da avvallarne con buoni argomenti l'attribuzione. Il secondo è anche più elaborato, per il modo di trattare con ombre consunte gli scorci ampi, in un accostamento a Perino, e ancora alle ultime Stanze, ma più alle Logge (ché sono fuori luogo per Machuca non solo gli accostamenti al Bianchi Ferrari, ma pure quelli al Correggio). Piuttosto il nome del Rosso, di fronte a questa 'Sepoltura di Cristo' N. 6304, è pertinente, come componente culturale, e bene lo avverte il Pouncey in margine al foglio. Per la descrizione si attagliano, non a caso, le parole del Vasari quando parla di 'certe arie crudeli, disperate' escogitate dal fiorentino; e 'nel finirle poi addolciva l'aria e riducevale al buono'. Una maniera del pari 'fiera e fondata' e 'terribilità di cose

stravaganti' sono alla base di queste composizioni del toledano, in cui l'artifizio si addolcisce in 'unione' con sbattimenti di ombre intense; ed era un accento che risuonava, per il Vasari, pure nei monocromi di Polidoro. Ancora un confronto romano, e sarebbe con la stanzetta affrescata da Perino giovane nel Palazzo della Cancelleria, di cui voglio riprodurre la lunetta /*tavola* 10/ con una scena biblica con 'Giuseppe calato nel pozzo', a legare strettamente la schiera degli italiani e degli spagnoli a Roma.

Una parte dell'interesse dell'opera di Machuca è proprio in questi suoi precisi accostamenti, ed in più d'un caso in un precorrimento, rispetto all'opera degli italiani, Salviati ad esempio; una vicenda in cui egli si ritrova, in posizione di 'comprimario', come suol dirsi, accanto ad Alonso Berruguete; ed è stato ampiamente dimostrato.

A questo proposito, accanto alle lettere di Michelangelo a sostenere le parti del giovane Alonso, aggiungerei una frase che penso si possa dire 'michelangiolesca' quanto ad autenticità, benché riportata nei *Dialoghi* di Francisco de Hollanda: 'così affermo che, nessuna nazione né gente (uno, due spagnoli eccettuati) potrà appropriarsi od imitare il modo di dipingere italiano (che è quello della Grecia antica) che subito non sia riconosciuto per straniero qualunque sforzo o lavoro abbia fatto...' Ora non sarò certo io a sobbarcarmi la responsabilità e la fatica di una discussione circa la storicità o meno dei dialoghi del portoghese, ma in questo caso, e di fronte alla eloquenza precisa di quadri spagnoli, mi pare che la frase abbia un senso (salvo l'evocazione di maniera della Grecia antica!) e che i 'due nomi' possano corrispondere esattamente a quelli di Alonso Berruguete, e di Pedro Machuca.

Le punte di Machuca furono dapprima secondo una parabola decisamente italianizzante, e tipico esempio resterà la 'Deposizione' illuminata dalla lettura del Longhi; a documentare come il pittore si sfrenasse a 'intrecciare Firenze, Venezia e Roma', e 'con autorità simile a quella che usava lì accanto, Sebastiano'; in seguito il percorso fu con accenti anche più 'esteri', quelli che già rendevano teso il pathos dei pannelli di Granada, e fu il caso della 'Pentecoste', forse ora in America. Prove tanto più valide se si pensa all'altra 'faccia' del manierismo spagnolo, quella che fu propria dei valenciani Macip e Juan de Juanes, del toledano Correa de Vivar. Per la strada intrapresa da Machuca, con lui e Berruguete, l'arte spagnola giungeva invece, e proprio

filologicamente parlando, alla giovinezza del Greco, e vi accennava anche lo Zeri presentando la Madonna di Alonso a Monaco; né si dimentichi che il Greco aveva sotto mano i rilievi manieristi del coro della Cattedrale.

È chiaro quindi che appaia sempre più valida la distinzione proposta dal Longhi, cui accenna di buon grado Don Diego Angulo, tra le opere autografe di Machuca e quelle della cerchia, pur dopo l'analisi sottile del Post. E alla espunzione dal catalogo del pittore del trittico de Los Calatravos già del Castillo di Lopera ed ora in coll. Rufo a Cordova (sia pure di un interesse particolare specie negli sportelli laterali, con i Santi Michele e Bernardo e Benedetto, databile, e di un aiuto, circa il 1535), dovrà seguire quella del retablo di Jaèn, commesso a Machuca quattro anni prima della morte, nel 1546, ma eseguito da due distinguibili aiuti, forse su disegno suo. Sui rapporti poi di Machuca con la corrente anche più italianizzante, cui il Palomino dedica le sue *Vite*, il Becerra, intanto, che dal biografo spagnolo è giustamente accostato al Bergamasco, sarebbe agevole soffermarsi con maggiore materiale alla mano; intendo buone fotografie, e appunti dagli affreschi e romani e spagnoli; ed il discorso andrebbe lontano e toccherebbe decenni assai più avanzati. Per ora ancora vorrei accennare come alla base di questo primo momento della 'maniera' in Ispagna, destinato ad imporsi con accenti sempre più intensi, e si pensi al percorso di un Pedro de Campaña, fossero precisi suggerimenti di parte italiana, su cui non si insisterà mai abbastanza: intanto, per la generazione del 1520, Perin del Vaga; poi Salviati e Marco Pino; infine il Vasari per la generazione del 1540, cui si affiancherà tra gli spagnoli, e con prove di un interesse certo, un altro sevillano, Luis de Vargas. L'importanza dell'opera di Perino nei riguardi degli spagnoli a Roma, dopo la morte di Raffaello e fino alla sua partenza per Genova (1528), si può misurare, quasi tangibilmente direi, quando si torni a considerare una tavola la cui importanza non era sfuggita al Vasari, intendo la 'Deposizione' lasciata da Perino nella chiesa romana della Minerva.

Vi si configurava un 'Cristo sceso di croce, il quale Perino con ogni studio e fatica si messe a condurre; dove egli lo figurò esser già in terra deposto, ed insieme le Marie intorno che lo piangono, fingendo un dolore e compassionevole affetto nelle attitudini e gesti loro: oltraché vi sono que' Niccodemi e l'altre figure ammiratissime, meste ed afflitte nel vedere l'innocenza di Cristo morto. Ma quel ch'egli fece

divinissimamente, furono i duoi ladroni rimasti confitti in sulla croce, che sono, oltra al parer morti e veri, molto ben ricerchi di muscoli e di nervi, avendo egli occasione di farlo; onde si rappresentano negli occhi di chi li vede le membra loro in quella morte violenta tirate dai nervi, e i muscoli da' chiovi e dalle corde. Evvi oltre ciò un paese nelle tenebre, contraffatto con molta discrezione ed arte; e se a questa opera non avesse la inondazione del diluvio che venne a Roma dopo il sacco, fatto dispiacere, coprendola più di mezza, si vedrebbe la sua bontà; ma l'acqua rintenerì di maniera il gesso e fece gonfiare il legname di sorte, che tanto, quanto se ne bagnò da pié, si è scortecciato in modo, che se ne gode poco, anzi fa compassione il guardarla e grandissimo dispiacere, perché ella sarebbe certo una delle pregiate cose che avesse Roma' (Vasari, *Vite*, Tomo V, pagg. 599-600).

Ora i frammenti superstiti, due tavole di cm. 120×82,5, sono fra le pregiate cose di Hampton Court; ed insieme con un disegno preparatorio di mano di Perino, ora al British, furono resi noti dal Popham in un numero del 'Burlington Magazine' del 1945 (LXXXVI, pagg. 55-66).

Val la pena di riprodurli /*tavole* 11, 12/, per gentile concessione della Direzione della raccolta inglese, in ambito di una discussione italo-spagnola, a misurare il rapporto diretto intercorso e la portata dello scambio. Vi appaiono i 'duoi ladroni', 'con ogni studio e fatica condotti'; un bel pretesto per palesare la più sublime 'maniera': 'avendo egli occasione di farlo'; sullo sfondo di un paese che gli spagnoli si stampavano negli occhi, in tutti gli anfratti luminosi e fantomatici, nella Chiesa romana della Minerva. Ed è una vera fortuna che dalla cattiva sorte siano state risparmiate proprio le due figure che maggiormente avevano colpito il Vasari: il buon ladrone avvolto nell'ombra di un sonno leggero; il cattivo ladrone dal torace gonfio, il profilo appuntito, duro; il panneggio impietrito sullo sfondo di un cielo d'incubo, pieno di voci, percorso da un vento diaccio, sibilante; quello che per noi può essere ora il ricordo d'una notte del sacco di Roma: e siamo in prossimità di quegli anni. Il percorso di Perino ha per questi riguardi ben altra importanza da quella, poniamo, del Vasari, la cui 'Crocefissione' aretina, una delle prime sue opere, condotta non a caso su di un disegno del Rosso, avrà tuttavia un'eco particolare in Ispagna.

Nei riguardi di Perino si tratterà di riprese ben diverse: il Bologna stesso, nelle sue fondamentali *Osservazioni su Pedro de Campaña* ('Paragone' n. 43, pag. 36), pur non conoscendo

la sorte ultima di quella pala, ne intuiva l'importanza, e per estenso ne riportava le lodi del Vasari, documento per noi di 'prima' mano. E basterà ora riprodurre la 'Deposizione' /*tavola* 13/ ora a Montpellier, Museo Fabre, una delle prime opere del Campaña a Sevilla, già nel convento di Santa Maria de Gracia, per renderci conto di come da un lato ancora agisca Machuca, e dall'altro soprattutto Perino, tanto che alcuni particolari del disegno del British /*tavola* 14/ per la pala della Minerva, così sottilmente identificato ed analizzato dal Popham, ritornano nel quadro ora a Montpellier, paradigma delle più famose composizioni di Pedro a Sevilla. Vi trapassano intanto la proporzione della croce; l'impostazione a latere del San Giovanni, che nella tavola romana appena sosteneva con le mani preziose le palpebre affaticate, e si atteggia nella tavola del Campaña con un ghigno terribile e di fantasia inaudita, fino alla irrazionalità di un gesto spietato, a porgere alla Maddalena, creatura raffaellesca a mezzo fra Sebastiano del Piombo e Machuca, la corona di spine, quasi serto fiorito intriso di sangue. Il gesto, si avverta, non appare nel disegno che, riferito al Campaña, si conserva alla Biblioteca Nacional di Madrid, e che è certo in rapporto con la tavola di Montpellier. Esso trova piuttosto un equivalente, poetico s'intende, nella figura dell'apostolo che appare a lato del San Giovanni nella tavola superstite di Perino, già così feroce nello sguardo intento di spettatore crudele.

Il seguito dell'attività del Campaña sarà anche più esasperato; ('pavor y miedo' la reazione immediata del Pacheco!); e assumerà non di rado atteggiamenti d'una intensità sfibrante, a rendere la morte con 'un'affezione veramente diabolica', dove la 'finzione' del dolore, d'origine manierista, rasenta il parossismo più acuto. In termini al massimo esaurienti ci è stato illustrato, come s'è detto, dal Bologna; e per quanto riguarda la parte sevillana dall'Angulo Iñiguez. L'ultimo periodo spagnolo del maestro poi, credo debba trovar concordi ognuno nell'affermazione che si tratta di uno degli apici del manierismo europeo; (anche se nessuno propose, non dico un'opera, ma neppure il nome di uno di questi spagnoli, eccezion fatta per un disegno del Berruguete, e ampiamente per il Greco, fuori concorso sempre, alla Mostra che pure s'intitolava al 'Trionfo del Manierismo' ad Amsterdam, lo scorso anno...); vi si toccano, per il Campaña, gli anni che vanno dal 1556, anno del retablo di Cordova, fino al '63, anno della sua partenza da Sevilla. Penso siano

di questo tempo, accanto alla 'Adorazione dei Pastori' di Berlino, una delle opere più patetiche di tutti i tempi, la stessa 'Virgen de la leche', dello stesso Museo, certo legata al modello di una Maria della 'Deposizione' di Sevilla, come giustamente osserva l'Angulo Iñiguez, ma innestata a ricordi di lontani esempi fiamminghi, arcaicizzanti. Scomparso ogni accento di 'claridad rafaelesca' il pittore attinge ad altre fonti; ed è per questo periodo che potrebbe avere un senso critico il rapporto Pedro de Campaña-Morales, come pure avverte il Bologna.

Di questi anni, fondamentali, vorrei render note due opere: la prima che mi auguro tuttora esistente nella Cattedrale di León, ma che io conosco soltanto da una buona fotografia MAS (N. 23127 G.), mi risulta, per quanto io so, inedita; e si tratta di una assai singolare 'Adorazione dei Magi' /*tavola* 15/, o piuttosto una 'Visita degli stregoni', una delle più importanti invenzioni non solo di Pedro de Campaña ma di tutto il cinquecento. La materia smaltata, d'una eleganza tra emiliana e fiamminga non è ultima ragione della datazione tarda che se ne propone. I nimbi a traccia sottile, come nella 'Sepoltura di Cristo' a Bergamo, paion 'consacrare' un incontro per altro immerso in un'aura diabolica, dove anche le punte aguzze delle corone regali si suppongono avvelenate. Mani di alabastro e dialoghi di occhi d'intensità ipnotica e stremata. E ancora la Vergine, nell'ovale perfetto, conserva il ricordo di certa classicità raffaellesca, ma come poteva intravvederla un autentico Bruegel.

L'altra tavola /*tavola* 16/, già proposta dubitativamente con il nome del Campaña in una semplice ma per me utilissima scheda n. 59 (Pedro de Campaña? - 'Le Sette Virtù Cristiane' - cm. 87 × 87) a firma Willy Armbrecht, nell'Archiv für Kunstgeschichte del 1913, diretto da Hadeln, Voss e Bernath, e da allora completamente dimenticata, appartiene al Museo San Carlos del Mexico che ringrazio per la fotografia; penso possa sopportare affermativamente il nome del Campaña, e mi conforta con lo stesso parere l'amico Milicua. Vi si rappresentano in primo piano la Fede, la Speranza e la Carità, Virtù teologali; tra queste si affacciano le quattro Virtù cardinali, atteggiate con corone disegnate da un 'romanista' impreziosito; e ancora sono gesti estatici e dichiaratamente patetici di origine sevillana, dai retabli di Sant'Anna di Triana. Ma il nudo della Carità ha una morbidezza degna di Morales /*tavola* 17/ e più d'un manierista nordico; 'castigato' con un allegorismo strenuo, fascino e

timbro di questa tavola, quasi soluzione estrema al percorso delle meditazioni difficili d'un manierista di genio.

La terza aggiunta è anche più essenziale in ambito di scambi italo-iberici, pensando alla rarità del materiale che ci è pervenuto, e quando si astragga dai grandi retabli sevillani che si è soliti scomporre, in tante tavole, per comodità di analisi; si tratta di una 'Flagellazione di Cristo' /*tavola* 18/ e vi si è imbattuto il Longhi, ad apertura del recente catalogo di Varsavia curato dal Bialostocki e dal Walicki (*La pittura europea nelle raccolte polacche*, tav. 98), e mi concede di renderlo noto dopo avermelo segnalato come un'opera fondamentale del Campaña giovane. Penso che la data accomuni il quadretto, ancora uno dei 'piccioli quadretti' di cui parla il Lanzi, con la tavola di Bergamo, la 'Sepoltura di Cristo' di aspetto così italianizzante, tra l'Emilia e Roma, con molti ricordi di Polidoro, anch'essa fattaci conoscere dal Longhi ad avviare il discorso su Pedro de Campaña e l'ambiente dei raffaelleschi. La sottigliezza, che s'intravvede nella materia, ancora par rifarsi alle incastonature del quadretto della Carrara, ma la giustezza allucinata di molti rapporti, la doppia gradinata ed il fondo tutto nero come di palcoscenico surrealista, la colonna ridotta a spettro irremovibile su cui canta il gallo metallico, e più il gruppo dei flagellatori, le lance come ceri accesi, e uno già tiene infilata la corona di spine con gesto tipico di Pedro in Ispagna, inducono a pensare ad un mondo nato con tutti i crismi formali del manierismo italiano (il quadretto è attribuito al Bachiacca), ma ne scavalca i ponti rinascimentali per accenti maggiormente patetici e sfibrati e non riconducibili ad una radice, sia pure estroversa, di spiriti classici. Gli 'ignudi' in questa ripresa del Campaña non collimano coi manichini del Valverde, alle cui tavole collaborerà, nel 1556, uno spagnolo allievo del Vasari a Roma, il Becerra; ma piuttosto si legano alle grandi creazioni del Campaña sevillano nel 'retablo de la Purificacion', che è del 1555: le lance diverranno ceri, quello in particolare che illumina il gesto del Simeone; e ancora vi ritornerà la figura di donna, col viso ridente assorto, qui confinata ai piedi della colonna, contemplante. Ma il sonno dei due armigeri, ad apertura della scena, equivale forse più d'ogni altro elemento ad una firma: un atteggiamento misurato dalla pausa di un'ombra, dall'abbandono di una mano; un sonno pieno di visioni: e una potrebbe essere proprio questa stessa Flagellazione rappresentata a gesti trattenuti (non uno sfiora il Cristo) con lega-

ture che ormai presentono la maturità pittorica di Pedro spagnolo.

Su altra strada, certo maggiormente italianizzante, era il percorso del manierismo iberico, sevillano, che in quegli anni faceva capo a Luis de Vargas, vasariano convinto, ma la traccia esorbiterebbe dai limiti di queste annotazioni.

ANTONIA NAVA CELLINI

PER UN BUSTO DELL'ALGARDI A SPOLETO

Poco dopo il 1622 — l'anno in cui S. Filippo Neri era stato innalzato all'onore degli altari — anche Spoleto aveva un primo nucleo di congregazione dell'Oratorio, all'inizio con modeste sedi d'accatto; solo il 13 febbraio del 1640 era posta la prima pietra di una grande chiesa intitolata al santo. La data dell'inizio dei lavori, iscritta proprio nelle fondamenta, ed i nomi del vescovo e del finanziatore rimangono documentati ancor oggi; non s'è mai invece tenuto conto delle notizie date dal Marciano [1], che chiaramente ricorda l'ideatore dei disegni della pianta e della facciata del tempio: proprio uno spoletino, Loreto Scelli. 'Già da qualche tempo prima Loreto Scelli gentil'huomo di Spoleto, ... haveva fatto per suo studio un bene inteso disegno di una Chiesa alla moderna con tre navi, colla sua Cupola, e facciata stimata dagl'intendenti di buona architettura, ed era stato quello mandato à Roma ad Ugo Alberici, acciò lo facesse riconoscere da varii Architetti, e professori di quell'arte, e fù da tutti approvato, e singolarmente dal famoso Pietro da Cortona celebre non meno nell'architettura, che nel dipingere, onde non pure col consenso: ma con sodisfattione dell'Alberici, che dovea somministrare il danaro, fù conchiuso servirsi di quel disegno' [2]. Quanto fedelmente il progetto sia stato poi seguito non so se si possa stabilire con precisione: certo la fabbrica, dopo la morte dell'Alberici e quella dello Scelli [3], avvenuta nel 1645, continuava fino al 1653; e più tardi, nel 1671, venivano aggiunte la crociera e la cupola.

'È vero peccato che il Marciano, a cui d'altronde non interessavano particolarmente la storia dell'architettura né quella delle suppellettili sacre, ma solamente le gesta edifi-

canti dei fondatori di congregazioni e le testimonianze varie del sorgere delle chiese, non dica di più: per cui rimangono, almeno ch'io sappia, senza corredo di circostanziate notizie storiche, la fabbrica e l'ornamentazione primitiva della sacrestia. Questa fu poi, per tutti i lati, rivestita di armadi di noce, congiunti in un unico paramento con un gusto raro di superfici modulate e di sagome sottili e varie d'invenzione, da un Decio Benedetti, che appose alla porta d'accesso una scritta in pergamena, a ricordo del lavoro ultimato nel 1782[4]. Sulla parete di fondo s'apre, sovrastante all'altare, la nicchia dove, su di un elaborato supporto, è sistemato il grande busto[5] di San Filippo Neri, che qui si pubblica /*tavola* 19/, che forse era già precedentemente sull'altare della sacrestia, o nella chiesa altrimenti collocato.

Come questo sia finora sfuggito anche al ricordo delle guide locali è difficile da spiegare, ma io credo che all'omissione possano essere addotte alcune ragioni come attenuanti: la scarsa visibilità e la poca leggibilità della scultura in tutti i suoi valori, in conseguenza anche dell'offuscamento della patina per il tempo e per la polvere, e l'apparenza ingannevole, ma valida ad ingannare tuttavia l'osservatore superficiale, che il busto sia legato, anche per epoca, all'attuale forma della sacrestia. Esso invece, a chi ben lo esamini ora, effettuata la pulitura, dichiara la sua datazione, da porsi ovviamente nella prima metà del Seicento, e di più, la mano dell'autore per quella di Alessandro Algardi. Sarà però opportuno convalidarlo, a difetto di documenti storici, con notazioni e palmari riporti alle opere più conosciute dell'Algardi stesso: ché forse ancora oggi questa scultura, davvero significativa e solenne, potrebbe per inavveduto giudizio misconoscersi nel suo vero essere e tacciarsi di derivazione settecentesca.

Sono d'altronde comunemente noti sia lo stile che le possibilità di raggiungimento degli scultori di primo piano del Settecento iniziale o tardo, di alcuni dei quali si conoscono proprio statue rappresentanti S. Filippo Neri, derivanti ad evidenza da un prototipo algardiano. In S. Girolamo della Carità, circa il 1710, Pietro Le Gros componeva il dolciastro, sfaldato, già pienamente settecentesco gruppo nella cappella Antamori, in cui la figura di S. Filippo, nell'atteggiamento e nella fisionomia, presenta indizi di derivazione specialmente dalla statua della sacrestia di S. Maria in Vallicella: derivazione certo discesa solo per via iconografica e subito snaturata. A Giovan Battista Maini si deve la colos-

sale immagine di S. Filippo con l'Angelo */tavola 20 a/* nella navata centrale di S. Pietro: la testa del santo, inclinata a destra, somiglia a quella del busto di Spoleto tanto da far supporre che proprio ad esso l'autore avesse guardato, come ad un ormai famoso modello. È opera particolarmente mediocre di livello del Maini, quasi sempre più felice e personale. Qui fa scorrere la luce su di una forma smussata, quasi ad emulare la grandiosamente sintetica modellazione del suo maestro Camillo Rusconi, di cui riduce a povera esteriorità l'anelito drammatico; e limita e sminuisce di vigore quelle lunghe partiture di fluido, fumoso chiaroscuro, che sono così suggestive in ogni opera del massimo scultore del primo Settecento. Precedente nel tempo ed ancor meno significante è il S. Filippo Neri, che Francesco Cavallini collocava in una delle nicchie all'interno di S. Carlo al Corso, al quale è simile il bozzetto in collezione privata a Vienna, troppo scadente per essere creduto dell'Algardi; pure al Cavallini si può attribuire, per confronto di stile sia con la statua di S. Carlo al Corso sia con il bozzetto di Vienna, il debole busto di S. Filippo nel Museo Federico di Berlino, impropriamente assegnato al Guidi, ed anch'esso di derivazione algardiana [6].

Né le altre immagini di S. Filippo Neri, scolpite nel Seicento e nel Settecento, possono avere diversa origine che dall'Algardi, attraverso la diffusione delle copie, dei modelli e dei cavi [7], a meno che non si rifacciano a tutt'altro alone iconografico.

Abbiamo del santo, com'è noto, la maschera funebre di cera, che si conserva nella cappella annessa alla sua stanza alla Vallicella; in essa sono leggibili i tratti e la foggia della barba, ma poco evidente è l'espressione, priva di forza e come ammollita e disciolta dalla morte. Proprio da un irrigidimento e da una schematizzazione operati sui lineamenti della maschera stessa, attraverso le versioni posteriori, e da esemplari dipinti, mediocri ma consacrati dall'origine attendibile e vetusta, fu conformata un'esanime stereotipata testa di S. Filippo, da cui deriva gran parte dell'iconografia posteriore, valida per il culto; ed a cui è consono un certo numero di busti della fine del Cinquecento e del primo Seicento, sui quali emerge soltanto, vivo per un'espressione spirituale di ascetismo e per una fattura egregia, quello posto sulla parete di fondo dell'Ospedale della SS. Trinità dei Pellegrini.

Soprattutto invece da una meditazione sentita delle parole e delle gesta del santo fu ispirata all'Algardi l'effigie del 'gran

Filippo': né può stupire che nel Seicento, per il ricordo recentissimo, si potesse cogliere così intensamente ed esprimere, non svisato né attutito, tutto il valore dell'eroica sua personalità. Più che ad altri testi iconografici lo scultore riattinse anch'esso, ma genialmente, alla maschera: prima con realistico approfondimento accentuando ed animando alcuni particolari, ad esempio le cave orbite, l'affossarsi dell'occhio ed i solchi sotto le due borse carnose ai lati della bocca; poi accordando e ricomponendo il tutto in una superiore idealizzazione: ancora basata sull'antico ideale schema del dolore, dell'affetto e dell'affanno.

È quasi il volto di un addolcito, spiritualizzato Laocoonte — dal petto però che si dilata nell'anelito a Dio — quello che vediamo nella sacrestia Vallicelliana nella prima stesura /*tavole* 20 *b*, 21/, nella sacrestia del S. Filippo di Spoleto in una posteriore, che appare più mossa e patetica sia per l'evoluzione stessa dello scultore, sia per effetto di una più contrastata ripresa fotografica /*tavole* 19, 22 *a*, 22 *b* e 23/. Ad un puntuale raffronto, l'inclinazione della testa si riscontra invertita a Spoleto, verso la spalla destra invece che verso la sinistra, ma sempre sul collo fortemente costruito e tramato di vene sporgenti; simili le pieghe del camice, variati invece i merletti ed i ricami della pianeta. Ma la vibrazione del modellato, elastico ed a volte percorso di riflessi come nel bronzo, e le profonde e disseminate fratture dell'ombra, che pure si legano in un tessuto pittorico complesso e continuo, d'origine emiliana e veneta, il rasserenarsi in una grande idealizzazione del commosso sentimento, sono i valori sempre presenti dello scultore bolognese: che nel busto di Spoleto troviamo portati ad una delle loro ultime esemplificazioni. Siamo certo lontani dal tempo del gruppo vallicelliano, ancor timida prova di scultura alla maniera grande, e prossimi a quel 1650, in cui si possono considerare terminati, ad esempio, l'Innocenzo X capitolino e la pala con S. Leone ed Attila per S. Pietro: sculture dove il senso dei contrasti chiaroscurali si fa più sciolto e più caldo, e più ampia e movimentata la forma. E se nella 'Fuga d'Attila' c'è anche l'opera manuale degli aiuti, sue in tutto e pure nell'esecuzione sono le zone veramente stupende, nelle quali i raffronti di stile e di momento con il S. Filippo di Spoleto appaiono evidenti; a parte la similarità di fattura dei merletti del camice di S. Leone — come d'altronde dei merletti e dei fregi della pianeta d'Innocenzo X — con quelli del busto spoletino. Un rilievo analogamente risentito e fluente anche nei partico-

lari dell'abbigliamento del ritratto di Gregorio XV, nella sacrestia della Vallicella */tavola 24 a/*, potrebbe convincere a datare più tardi anche questo bronzo, che comunemente si pone intorno al 1640, ma che sembra più prossimo al nostro S. Filippo che non a quello vallicelliano.

Sono da notare nelle opere dell'ultimo periodo dell'Algardi raggiungimenti plastici, che, sebbene non del tutto a lui nuovi nell'invenzione, però si tingono d'insolita audacia. Nel busto di Spoleto, rispetto a quanto si può vedere nel S. Filippo della Chiesa Nuova, cade più forte l'accento sulla costruzione quasi poliedrica del collo, sulle rughe della fronte tormentata, sugli scavi anfrattuosi intorno alle orbite e sullo sfuggire del piano dell'occhio, fin dove la pupilla quasi scompare. Troviamo simili forti trapassi anche nei volti della 'Fuga d'Attila'; nello stesso modo è gonfio di pulsante affanno il collo del re unno, e nello stesso modo la pupilla s'incunea dietro alle palpebre nel viso bellissimo del caudatario di S. Leone */tavole 24 b, 25/*. E sono invenzioni solo sue, la cui indipendenza dal Bernini non è discutibile.

Un alto e movimentato dramma, d'altronde, nel rilievo di S. Pietro: ma, a parte l'intenso e nuovo pittoricismo, né col volto 'pergameno' d'Attila, né con quello del pontefice, né con il caudatario angosciato come un prigione barbaro, né col calibrato divergere delle azioni, si vuole però, come ultimo senso, salire di tono molto oltre le punte più alte del pathos antico, come filtrato attraverso i grandi moduli di Raffaello e di Giulio Romano. I biografi ci testimoniano abbastanza chiaramente la formazione dello scultore: per cui appunto non fu senza conseguenza, dopo l'alunnato con Ludovico Carracci, il soggiorno a Mantova, in parte speso a copiare gli affreschi di Giulio Romano, seguito dal viaggio a Venezia, dove rafforzava di veneto nutrimento l'originario pittoricismo emiliano, e dalla definitiva sosta di Roma, a rielaborare le fonti raffaellesche ed antiche, oltre che ad operare in attivo vicinato con i più 'moderni' artisti d'Europa.

Una carriera ben diversa da quella del Bernini, e che lo accosta ai caracceschi ed al Reni. Non certo suo seguace né tributario, ma spirito per certi versi affine, l'Algardi sembra avere in comune col compatriota pittore il colto gusto per la forma classica e ritmica, ed insieme un sentimento drammatico, che a volte prorompe in un'ardita libertà espressiva. È spesso proprio il voluto 'contrapposto' tra 'la bella aria di teste' e lo spirante affetto o l'orrido; che in nessuna

opera reniana appare tanto evidente quanto nel 'contrapposto' del volto ghignante di Satana, raggiunto con pittorica spregiudicatezza, al piede ed al corpo alabastrini dell'Arcangelo Michele, nella pala di S. Maria della Concezione dei Cappuccini: idea alla quale l'Algardi s'è d'altronde una volta puntualmente ispirato. Così nel battistero di S. Maria Maggiore, sotto il ritratto di Odoardo Santarelli, lo scultore ha posto questa tremenda Medusa /*tavola* 26/, in cui il tormento del modellato ed il torcersi dello sguardo annunziano consimili forme nella 'Fuga d'Attila' e nel S. Filippo. E nel gruppo stesso per la Vallicella l'angelo, finemente lineato nelle fattezze e nel delicato orecchio, regge con dolce distacco il libro alla figura del santo, che precede il busto spoletino nell'ineffabile ansia come nelle superbe invenzioni scultoree.

Che l'Algardi sia rispetto al Bernini pienamente originale, che il suo tono sia sempre commosso ed elevatissimo, sono verità ora in parte riconosciute. Ma l'ombra della preminenza assoluta del Bernini offusca tuttavia una delle più grandi personalità artistiche di Bologna: la conoscenza incompleta, non estesa a tutti i suoi aspetti, e la scarsezza dell'apprezzamento vero, pur con tanto conclamata ammirazione, fanno sì che il catalogo delle opere contenga ancora varie incertezze ed improprie attribuzioni. D'altronde nemmeno la citazione evidente del Baldinucci aveva accelerato il riconoscimento del Giovanni Savenier, in S. Maria dell'Anima, quale uno dei suoi ritratti più belli. E sempre in Roma stessa, a S. Maria del Popolo, il busto di Mario Mellini, che è opera di scuola, mantiene ancora, nell'estimazione di alcuni, il nome dell'Algardi, da farsi soltanto per quelli di Urbano e del cardinale Giovanni Garzia; nella Galleria Borghese un ritratto di dama ignota, evidentemente mediocrissimo, e della fine del Seicento, ed il cardinale Ginnasi, probabilmente del Finelli, godono l'onore di un cartellino con l'attribuzione al maestro [9]. Anche al Finelli, per chiarissimi indizi di stile, mi sembra vada assegnato il cosiddetto Francesco Bracciolini del Victoria and Albert Museum di Londra [1]; e di mano da precisare ancora è la mezza figura del principe Damasceni-Peretti nel Museo Federico di Berlino, così diverso dallo splendido e veramente algardiano cardinale Alessandro [10].

Altro lavoro e vasto, ad una completa ricostruzione dello scultore, è ancora da compiersi nella ricerca e nello studio delle terrecotte, che rivelano con tanta immediatezza gli

atteggiamenti spesso più riposti e rari. Un capolavoro, il modello bellissimo per il gruppo bronzeo mai realizzato dei Santi Concordio, Epifanio e Papia, con 'si belle arie di teste, legature, et andari di panni succinti all'antica' [11], si era forse pensato di esporre alla Mostra del Seicento Europeo; e sarebbe stata ottima cosa poterlo poi per sempre togliere dalla cattiva visibilità e dalla mediocre conservazione, in cui si trova presso la chiesa dei SS. Luca e Martina, insieme con due rilievi d'ispirazione carraccesca e reniana, non cortonesca [12], e di poco aggetto come gli stucchi squisiti della villa Doria-Pamphilj.

Nel 'Gesù deposto' */tavola 27 a/*, benché la composizione riecheggi in parte 'La Pietà con i SS. Francesco e Maddalena' di Annibale Carracci al Louvre, il ritmo è così tenue e largo, che risulta ancora una volta evidente l'accostamento al Reni; nella 'Maddalena portata dagli angeli' */tavola 27 b/*, è soprattutto vivo il ricordo carraccesco [13]. Si nota che proprio dall'Assunta di Annibale nella cappella Cerasi a S. Maria del Popolo è tratto l'impianto compositivo, pur con l'inversione del movimento nel centro, e con lo spostamento verso il basso dell'angelo, che riprende però puntualmente l'atto ed il volgersi dell'angelo a sinistra della Vergine.

Nel sotterraneo di S. Agnese in Agone lo scultore poneva un modesto altare, di suo disegno anche nella semplice, elegante architettura, altare in cui è montato il rilievo del 'Miracolo dei capelli': opera conservata in pessime condizioni di luce e di patina, ma sua in modo indubbio: tanto simile nello spirito, pur essendo del tutto ultimata nel marmo, ad un bozzetto, soprattutto a quello della 'Maddalena portata dagli angeli', anche per il raggiungimento di setosa trasparenza dei capelli sul piccolo corpo di S. Agnese, ma in più, singolare per un curioso gusto arcaizzante, di emulazione quasi di scultura tardo classica o paleocristiana. Un altro rilievo, in parte male restaurato, murato nel palazzo Vallicelliano, giustamente riconosciuto al maestro dal Riccoboni [14], va di solito taciuto, come se il riconoscimento non fosse valido. Ed è per certo il modello, corrispondente punto per punto alla descrizione del Bellori, della tavola di marmo che avrebbe dovuto occupare l'altar maggiore della medesima chiesa di S. Agnese, tavola progettata e studiata, ma non eseguita per il sopravvenire della morte.

D'altronde qui non si vuole, né si potrebbe tutto rettificare e precisare. Basterà aggiungere che nella stessa Spoleto la tradizionale, ma pervicace, errata attribuzione di due

statue nell'altare della Santissima Icone in Duomo, attesta come facilmente si sviasse su di una falsa pista, per un inadeguato giudizio dello stile, la notizia certa in antico di un'opera dell'Algardi nella città umbra.

NOTE

[1] G. Marciano, *Memorie historiche della Congregatione dell'Oratorio etc.* (Napoli, 1693-1702), t. V, pagg. 396-409.

[2] G. Marciano, *op. cit.*, pag. 403.

[3] Il Marciano dice Loreto Scelli parente di un Lorenzo, che fu tra i rettori della Congregazione spoletina; ma nella Biblioteca Comunale di Spoleto, nell'Indice delle famiglie illustri, non è ricordato tra gli Scelli, che pur figurano, questo Loreto architetto, la cui esistenza è invece tanto ampiamente testimoniata dal Marciano.

[4] 'Decius Benedetti — patria firmanus — domicilio amerinus — opus hoc mente concepit — manu delineavit — quadriennali labore complevit — Anno Domini 1782'.

[5] Scolpito in marmo di Carrara, esso misura senza peduccio di alt. cm. 82, di largh. cm. 92; il peduccio è di alt. cm. 23 e di diam. cm. 26. Sul dinanzi a sinistra è una rottura ben visibile, alla meglio riparata nel 1892.

[6] Per la figura intera di S. Filippo a S. Carlo al Corso vedi U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma* (Bellinzona, 1942), fig. 441; per il bozzetto analogo vedi A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti* (Francoforte s. M., 1924), vol. III, tav. 42; per il busto del santo a Berlino vedi F. Schottmüller, *Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums* (Berlin-Leipzig, 1933), vol. I, pag. 226. Ad esso è simile, ma inferiore il busto di S. Filippo nel Salone della Biblioteca Vallicelliana.

Riguardo ad un'effigie del santo nella Villa Albani, citata in una nota del Pastor (vedi L. Pastor, *Storia dei Papi*, Roma, 1942, vol. IX, pag. 142, n. 1), non si può precisare altro che a Villa Albani, nella Sala delle Cineserie, esiste un gesso (alt. circa cm. 50), da riconnettersi al gruppo iconografico costituito dalle statue del Cavallini e del Maini, e dal citato bozzetto pubblicato dal Brinckmann: gruppo che può dirsi tutto derivante, in quanto all'inclinazione della testa del santo verso la spalla destra, dal busto di Spoleto.

[7] Tra le immediate derivazioni è da porsi il busto reliquiario in coll. Tartaglia a Roma, che fu esposto alla Mostra di Roma Secentesca (vedi *Mostra di Roma Secentesca*, Roma, 1930, pag. 89 e tav. XVII). Un bello e grande gesso della testa di S. Filippo, dal gruppo dell'Algardi nella Sacrestia Vallicelliana, è nel Museo di Roma: gesso che dovette essere importante per lo 'studio'. Per i lasciti di modelli al Ferrata vedi specialmente V. Golzio, *Lo 'studio' di Ercole Ferrata*, 'Archivi d'Italia' (1935), pag. 73.

[8] Per il busto di Giovanni Savenier vedi 'Paragone' (1955), 65, pag. 30, tavv. 31 e 32; per i due busti nella Galleria Borghese vedi il quadro completo delle attribuzioni in I. Faldi, *Galleria Borghese, Le sculture dal secolo XVI al XIX* (Roma, 1954), pag. 10 e pagg. 15-16; e per l'assegnazione all'Algardi vedi P. Della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma* (Roma, 1955), pag. 52.

[9] Questo ritratto, come di personaggio ignoto, venne attribuito all'Algardi da A. Muñoz in 'Dedalo' (1922-23), III, pagg. 694 e 687;

e la somiglianza con Francesco Bracciolini, quale lo vediamo nel disegno di Ottavio Leoni, conservato nella Biblioteca Marucelliana in Firenze, appare assai approssimativa. Vedi anche E. Maclagan-M. H. Longhurst, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Italian Sculpture* (London, 1932), pag. 161, pl. III d; e H. D. Molesworth, *Victoria and Albert Museum, Baroque Sculpture* (1954), pag. VI, pl. 6.

[10] Vedi F. Schottmüller, *op. cit.*, pagg. 221-223, con la bibliografia relativa.

[11] G. P. Bellori, *Le Vite* (Roma, 1672), pag. 392. Il gruppo è pubblicato da A. Muñoz (*Alessandro Algardi*, in *Atti e Memorie della R. Accademia di S. Luca*, 1913, pag. 50 n. 1, e fig. 28).

[13] Vedi *Catalogo della Mostra del Seicento Europeo* (Roma, 1956), pag. 249, n. 331.

[13] Il bozzetto sembra rispondere alle parole con cui il Bellori (*op. cit.*, pag. 392) descrive la tavola di marmo destinata alla grotta di S. Baume in Provenza: 'Scolpì insieme la tauola di marmo, con figure minori del naturale, la Santa solleuata al cielo da un Coro d'Angeli, che cantano sù le note, e suonano varij strumenti, e nel solleuarsi si muoue alla gloria con le braccia aperte, e con li capelli sparsi sopra il petto ignudo e 'l resto del corpo auuolto in un panno'.

[14] A. Riccoboni, *Un'opera dimenticata di Alessandro Algardi*, in 'Capitolium' (1943), XVIII, pagg. 313-316. L'articolo riporta anche notizie riguardanti i molti rapporti che l'Algardi ebbe con i Filippini; a proposito dei quali è da precisare che il 'Gesù Bambino', conservato nella sacrestia di S. Maria in Vallicella, quello che viene esposto sull'altare di S. Filippo per secondo, il giorno dell'Epifania, e che giace sulla rustica culla adorato dai cherubini, è veramente da credersi, a differenza dell'altro, di modello algardiano.

Lo stesso soggetto, descritto dal Bellori, come modello per l'Altar maggiore di S. Agnese, era stato riconosciuto in un bronzo da E. Tietze-Conrat (*Eine Bronzerelief Algardis*, in 'Kunstchronik und Kunstmarkt', 1922-23, XXXIV).

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Costantino Baroni.

Nel rammentare il primo anniversario della morte di Costantino Baroni (1905-1956) 'Paragone' vuole consegnare a queste pagine non soltanto il ricordo di un vero amico, ma di un ricercatore i cui pregi — troncati in piena crescenza — si riconosceranno meglio col tempo. Della sua strenua formazione di autodidatta, in un centro privo di scuola efficiente come Milano, nessuna rappresentazione migliore di quella che il Baroni stesso lasciava di sé, nove anni prima della morte (1947), nel curricolo autobiografico (inedito) che qui si riproduce per le parti essenziali. Si sono poi estratte alcune pagine dei suoi lavori più importanti, un frammento della sua Architettura lombarda dal Bramante al Richini *1941, un brano della sua* Scultura gotica lombarda *1944. Possano esse risvegliare e, nel caso migliore,*

Costantino Baroni

tener desta l'attenzione dei giovani studiosi su un critico di cui già si avverte e più si avvertirà la precoce amara scomparsa.

r. l.

Un ricordo autobiografico (1947).

Come io sia giunto alla storia critica dell'arte può sembrar presunzione illustrare dinnanzi a maestri chiamati a esaminarmi sulle mie capacità didattiche ed ai quali perciò può anche non importar nulla della mia privata biografia consumata in gran parte sul terreno grigio di remore mortificanti imposte ad ogni passo alla mia ricerca, prima vaneggiante e poi sempre maggiormente consapevole, di una operosità che potesse affondarsi proficuamente nel folto di quelle avventurose e magiche esperienze artistiche, le quali seguitavano ad esercitare sul mio animo un fascino misterioso e irresistibile anche quando più ne ero straniato dalle contingenze pratiche. Tuttavia debbo dire che mi sembra onesto, a mia difesa, richiamare l'attenzione sulla circostanza che la maturazione in me di una coscienza critica, e quindi la fisionomizzazione della mia critica si può dire che non siano avvenute se non intorno al '36; quando cioè i miei saggi a stampa principiarono a sganciarsi da una programmatica delimitazione di compiti essenzialmente documentari per evolvere verso una impostazione critica di più vasti problemi scaturiti da un contatto immediato con l'opera d'arte.

Fu allora che per la prima volta la mia sensibilità, non sorretta da alcuna guida e ridotta dunque a dover cercare a tentoni il proprio equilibrio, fu messa alla prova. E per la prima volta dovetti rendermi conto che i molti anni sacrificati in estenuanti ricerche d'archivio e nell'esperimento di una rigorosa metodica catalogica tendevano a qualificarsi come protostoria, strumentazione appena preliminare al momento che si trattava di affrontare le più perentorie responsabilità critiche.

Se da allora ad oggi — e sono intercorsi anni cruciali per gli studi —, portato da vari interessi e da varie occasioni, mi è riescito di lasciar qualche traccia nella storia critica dell'arte con i miei saggi sull'arte lombarda e in particolare sull'architettura manieristica e barocca, sulla scultura gotica, sulla pittura barocca e se contemporaneamente, nel campo dell'insegnamento universitario ho potuto presumere di aver conferito ai miei corsi una chiarezza metodica ed espo-

Un ricordo autobiografico

sitiva che non esclude il più serio criticismo, gli Onorevoli Estimatori debbono rendersi conto che, nello stesso tempo che bruciavo bravamente le mie tappe, davo anche la prova di una maturazione, più potenziale, se si vuole, che effettiva, a cui pertanto può sembrare legittimo postulare una aspettativa più benevola e fiduciosa di quella che competerebbe ad un tranquillo e regolare processo formativo, confortato dall'assistenza diuturna di uno di quei maestri che a me sono mancati nella pratica ed alla cui latitanza ho dovuto accontentarmi di supplire coltivandone devotamente le immagini nella quiete raccolta del mio studiolo.

Ciò premesso, mi ingegnerò di delineare succintamente il mio *curriculum* di storico dell'arte, di funzionario e di docente universitario.

Nato nel '905, nel '32, quando mi laureai in giurisprudenza (due anni dopo dovevo conseguire anche il diploma in paleografia), ero già noto come autore di contributi originali sulla storia delle ceramiche, e in particolare di quelle veneziane, che procurai di portare ad una valutazione critica analoga a quella che altri aveva accreditato, per esempio, nel campo dei piccoli bronzi o degli avori. Il mio banco di lavoro era allora, ed è rimasto poi sempre, il Castello Sforzesco di Milano con le sue ricche collezioni d'arte e la biblioteca, sede contemporaneamente della Società Storica Lombarda e della 'Raccolta Vinciana': due istituti che mi furono presto aperti.

Era il momento che mi studiavo di conferire alle mie ricerche al tempo stesso un ambizioso respiro panoramico ed una sistematicità revisionistica che implicava l'impegno di scarnificare ogni problema alla sua essenza più controllata e rassodata sul terreno della documentazione diretta. Ciò importava la rude e mortificante disciplina delle ricerche bibliografiche e d'archivio, dei minuti sondaggi e delle rilevazioni strutturali. A Milano erano mancati gli esploratori di fonti documentarie, la cui opera aveva reso tanti segnalati servigi agli studi a Roma, a Venezia e altrove. D'altra parte, quei pochi che, come Malaguzzi Valeri, Motta, Beltrami avevano potuto raccogliere in questo campo qualche messe sporadica, non si erano poi in pratica manifestati provveduti di quella sensibilità critica che può permettere di passare dalla strumentazione filologica al giudizio di qualità nel caso concreto.

Anni e anni sacrificati in un arido e spesso estenuante lavoro di raccolta e con il solo miraggio di una meta, di cui

Un ricordo autobiografico

il raggiungimento si profilava spesso a scapito delle certezze più radicate e dei valori avvallati da rinomanze proverbiali m'hanno consentito alfine di acquisire agli studi, insieme con il ponderoso materiale che, selezionato e vagliato, doveva poi prender corpo nei miei tre volumi di *Documenti per la storia dell'architettura milanese dal Rinascimento al Barocco* (di cui soltanto il primo è stato stampato dal Sansoni), anche tutta una esperienza critica atta a suggerire originali impostazioni di metodo, che potevo preannunciare in una comunicazione presentata al I Congresso Storico Lombardo (Como, 1937) e poi applicare in modo speciale alla critica dei valori dell'arte lombarda manieristica e barocca.

È in questo campo che mi sembra di aver costruito in modo più durevole arrecando decise chiarificazioni sull'attività architettonica di personalità come Leonardo, Bramante, Amadeo, Bramantino, Alessi, Pellegrini, Richini e ricostruendo quelle dei minori e su pittori come il Peterzano, il Morazzone, il Nuvolone e in genere sul Seicento lombardo. Se debbo riconoscere che quel che mi è riescito di mandare avanti è solo un primo bilancio di cognizioni e convinzioni che attendono ancora di essere più compiutamente manifestate in una evidente commisurazione di valori (ho portato a buon punto studi rivelatori su Tanzio da Varallo, su Filippo Abbiati, su Daniele Crespi, su Giacomo Ceruti, oltre a contributi sugli Zavattari, sul Butinone, sul Luini frescante, ecc. e del resto una ristampa della mia *Architettura Lombarda da Bramante al Richini* includerà un nuovo capitolo-chiave dedicato apunto a saggiare sul piano dei valori le figure ora assodate sul terreno filologico), mi conforta però il pensiero che, quando mi siano concessi anni di lavoro meno catastrofici ed estenuanti e di conseguenza un modo di vivere più sereno e confortevole, la volontà saprà reggere al programma di una definitiva messa a fuoco dei problemi affrontati e dei fatti specialmente contemplati.

La mia produzione saggistica sta del resto a dimostrare che l'essermi eletto programmaticamente dati settori d'indagine non ha significato per me trincerarmi entro barriere esclusive. Se recenti ritrovamenti hanno rimesso in discussione la basilica di San Simpliciano a Milano rilevandone la persistenza di strutture paleocristiane avvertibili ora che il monumento può essere sondato con larghezza di mezzi, posso rivendicare a mio merito di averne denunciato fino dal '34 l'alto interesse archeologico in una monografia che fa ancora testo. E sono convinto che gli Onorevoli Esaminatori sa-

Un ricordo autobiografico

pranno valutare la distanza che separa il primo volumetto del Meyer su *Giovanni di Balduccio und die Campionesen* dalla mia recente *Scultura Gotica Lombarda*.

Chi mi giudica pensi che quelle pagine sono state scritte rubando il più spesso il tempo a quel giusto riposo che mi spettava dopo una giornata di lavoro all'ufficio e quando il bisogno di partecipare più attivamente alla vita artistica della città e della nazione non mi costringeva ad essere presente alle iniziative salienti di enti pubblici e di cenacoli di artisti. Infatti dal '35 impegnai la mia opera come funzionario municipale addetto ai Musei d'arte. Vincitore due anni dopo del concorso al posto di assistente presso i Civici Musei di Venezia, conseguii poco dopo ('38) la nomina a Conservatore in organico alla Direzione Belle Arti del Comune di Milano. Al Castello Sforzesco riordinai le raccolte paletnoarcheologiche e quelle delle ceramiche, collaborai all'allestimento delle mostre dei dipinti di Domenico e Gerolamo Induno, di Francesco Hayez, di Augusto Giacometti. Intanto tenevo conferenze per conto dell'Istituto interuniversitario italiano ed ero presente con memorie originali ai Congressi Storici lombardi indetti a Como nel '36 ed a Pavia nel '39 nonché ai quattro Convegni nazionali di storia dell'architettura tenuti successivamente dal '36 al '40 a Firenze, ad Assisi, a Roma ed a Milano.

Nominato segretario della 'Raccolta Vinciana', ne curai il riordino della biblioteca, la quale fu in tal modo in grado di 'foraggiare' largamente i cosidetti tecnici della Mostra di Leonardo da Vinci allestita nel '39 al Palazzo dell'arte. Che la mia opera fosse apprezzata testimoniavano anche gli incarichi affidatimi in contingenze particolari, per esempio, per la fondazione delle sezioni milanesi dell'Istituto di Studi Romani, in cui funsi da segretario per un biennio, e dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Anche qui come segretario ebbi a sostenere gran parte del carico del lavoro organizzativo riuscendo a portare la sezione ad una singolare intensità e varietà di iniziative, con mostre, conferenze e numerose e importanti pubblicazioni accademiche. Fui pure tra i soci fondatori dell'effimero Gruppo lombardo del Centro Nazionale di studi di storia dell'architettura e redattore della rivista 'Palladio', di cui curavo in modo speciale la rubrica bibliografica. Altre prestazioni richiedeva la mia qualità di ispettore onorario alle Gallerie e opere d'arte e di collaboratore delle varie Triennali di arti decorative. Tutto sommato, ho l'impressione di aver oziato poco. Ma si capisce

Un ricordo autobiografico

che una svolta decisiva doveva essere impressa alla mia esistenza dalla decisione di presentarmi contemporaneamente, nel '41, ai concorsi per le due libere docenze in Storia dell'arte medievale e moderna ed in Storia e stili dell'architettura. Perché con ciò io manifestavo, prima di tutto a me stesso e poi a maestri e colleghi, la volontà di precisare la mia capacità sul terreno didattico.

Debbo confessare che all'atto di tentare quel cimento, mi sentivo piuttosto inquieto. La benevolenza con la quale fui accolto e assistito mi rincuorò dunque molto e fu con un senso di gratitudine e di rinata fiducia nelle poche doti del mio ingegno che subito mi accinsi con entusiasmo all'esercizio della nuova attività la quale veniva a cumularsi alle già gravose occupazioni della mia giornata. Da allora come assistente alla cattedra di storia dell'architettura presso il Politecnico di Milano e come libero docente presso l'Università Cattolica io mi prodigai presso studenti e colleghi nell'intento di riportare l'insegnamento della Storia dell'arte, per lo più impartito in una pallida specie istituzionale, ad un più mordente ed attuale spirito critico, ad un senso di responsabilità più preciso e prospetticamente inquadrato in un sistema estetico rispondente alle più ampie convinzioni del pensiero.

Lo scultore di Mastino II.

(*Dal volume 'Scultura Gotica Lombarda', Milano, 1944, pag. 53, 54*).

. . . . . .

Dove però quell'incolmabile vizio d'originalità viene a mancare e lo scultore della statua giacente di Mastino II può prender liberamente l'abbrivo: nei forti realistici rilievi dei timpani superiori, allora il rude fragoroso ma pur solenne canto lombardo si leva alto ed intriso di calda umanità. È l'ultima grande parola della scultura gotica di Verona: non cioè campionese e non ancora veneziana, ma già avviata alla conquista dell'arte lagunare nell'immediata anticipazione dei gruppi marmorei d'angolo di Palazzo Ducale con 'Adamo ed Eva' e con l''Ebbrezza di Noè'. Scultura soda, chiara, naturalistica, decisamente profana ed antiretorica, essa si esprime con un linguaggio plastico che può avere ancora nel sangue la torpida durezza terragna dei 'Proge-

nitori' e dell''Eva allattante' nei bassirilievi frontali di san Zeno o la forzatura declamatoria della 'Crocefissione' di Cellore e del 'San Giacomo' nell'oratorio di Tomba (cultura non manca certo all'ancor anonimo scultore del Mastino II, dall'emblematica borghese di Reims alla poetica umanistica di Andrea Pisano nelle formelle del Campanile fiorentino); ma rielaborato poi grazie ad una sensibilità vivamente drammatica un largo respiro monumentale. Son tutti suoi i gesti improvvisi irruenti nell'Abele riverso al suolo, i rapidi spunti impressionistici nell'Adamo che si fa ombra al viso con la mano, il realismo coraggioso nell'ostensiva franchezza del Noè il quale, più che Raverti, sembra anticipare la forte plastica sociale di Rodin, e infine quella varietà di accenti che trapassa con disinvoltura dalla staticità solitaria al corsivo episodico organizzato con fluide modulazioni di piani come nella cosidetta 'Madonna svenuta' del museo di Castelvecchio, proveniente da san Fermo. *Lo scultore di Mastino II*

L'arca, che ebbe grande importanza per la scultura locale (e basterà citare il paliotto d'altare e le formelle in santa Maria in Organo), e che giungerà anche a suggerire le cuspidi alternate sull'alto del mausoleo di sant'Agostino a Pavia, oltre ad esprimere, insieme con il Can Grande, il *maximum* della scultura veronese intorno al 1350, prima delle larghe infiltrazioni veneziane sotto la specie dei sarcofagi di Giovanni Scaligero e di Barnaba Morani o di quelle campionesi clamanti nella farraginosa arca di Cansignorio, vale anche a fissare il punto in correlazione alla coeva produzione bergamasca di Giovanni, a cui fu ravvicinata dal Meyer imponendo questo rapido sguardo fuori dell'àmbito strettamente prefisso al presente saggio. Giacché di fronte a quell'arte teologica essenzialmente ritardataria, ancor romanica com'è nella compattezza di volumi solidificati e fermi, l'arte veronese del Mastino II finisce per imporsi con i caratteri di un pronunciato goticismo: vibrante, drammatica nell'urto della linea nervosa, cordialmente borghese. Diversità di accenti, codesta, che non stona troppo nella multanime pittoresca famiglia dei dialetti padani, con la loro istintiva inclinazione verso le drogature forti e salaci. Nel che si può riconoscere, ancora una volta, il gusto acre, la straordinaria ampiezza di visuale dell'attiva cultura settentrionale. Ma l'incontro di romanico e di gotico sotto l'usbergo dell'illusoria euforia principesca non era fatto per resistere a lungo, preso tosto nei gorghi del nuovo linguaggio artistico nazionale, poiché, mentre esso si apprestava

Lo scultore di Mastino II

a defluire nelle correnti sotterranee della nuova civiltà mistica, la pingue piana lombarda già si era schiusa al sole del Sud, alle frizzanti aure dei colli toscani, attraverso la serena poetica armonia formale di Giovanni di Balduccio Albonetti.

L'architettura post-bramantesca in Lombardia.

(*Dal volume 'Dal Bramante al Richini', Milano, 1941*).

. . . . . .

Come si vede, complesso e reso incerto dalla sovrapposizione di dati contrastanti è il procedimento logico attraverso il quale si può presumere di arrivare ad una plausibile valutazione critica dell'architettura postbramantesca di Lombardia, almeno quando non si vogliano determinare sterili apprezzamenti di valore, soggettivi e quindi mutabili in quanto prescindono dalla configurazione storico-ambientale di un fenomeno che alla storia appartiene. Basta un dato errato per determinare costruzioni critiche che, svolgendosi per via di deduzioni sulla base delle affinità stilistiche, accreditano vedute e giudizi del tutto erronei. Si è già veduto come la definizione dell'opera del Dolcebono sia calcata sopra un dato in questo caso inutilizzabile, come la chiesa di san Maurizio, così caratteristica per l'insolita volta a crociera. Ma non è per sé sintomatico che di questo edificio nei consueti manuali di storia dell'arte di solito non si offra agli studiosi se non la veduta della fronte e del fianco verso la via Luini: la prima realizzata indipendentemente nel tardo Cinquecento e il secondo dovuto alla pura fantasia ottocentesca dell'architetto Colla? Similmente, per qual ragione della chiesa di sant'Angelo fu sempre riprodotta soltanto la fronte, ignorandone il distacco nel senso dello stile con l'ampio e poderoso vano interno, costruito tanti anni prima? Anche in questo caso proprio un elemento architettonico per lo meno tanto controverso ha costituito per i critici uno dei capisaldi intorno ai quali è stata ricostruita l'opera di Vincenzo Seregni. Del resto, nelle solite informazioni letterarie si discute di un'architettura di Cristoforo Solari e se ne traggono illazioni (come è successo per l''edificio bramantesco' di santa Maria alla Fontana) partendo da opere appena *supposte*, come la cupola di santa Maria della Passione, la casa Landriani in via Borgonuovo ed i chiostri di san Pietro in Gessate; mentre quelle sole di cui la documentazione è

L'architettura post-bramantesca in Lombardia

esplicita: la casa Rabia a san Sepolcro (demolita, ma di cui rimangono i rilievi pubblicati dal Beltrami) e l'abside del Duomo di Como, sono lasciate in ombra. Ma, certo, il caso più strano è capitato al Meda, del quale, ignorando l'attività svolta a santo Stefano, al Palazzo di Città e forse a quello di Prospero Visconti, si è fatto il compassato costruttore del Seminario Maggiore: proprio l'edificio al quale egli non pose mai mano e che era in deciso contrasto con il suo manierismo plastico intessuto di remoto michelangiolismo.

In tal modo si veniva a classificare nello stesso gruppo cronologico del Palazzo dei Giureconsulti e della Canonica del Duomo una fabbrica ispirata a ben altro schematismo lineare, ad una decisa ricerca di effetti scenografici. L'elemento colonna non vi ha più valore plastico a sé, come nelle costruzioni del Pellegrini; bensì è disposto a costituire pause ritmiche dei vuoti dominanti nella generale traduzione cromatica dei valori spaziali. Le centocinquantadue colonne, appaiate, di diretto appoggio al severo architrave si ripetono con accentuazione scheletrica distendendosi sui lati di cinquantasei metri. Ci si trova, dunque, in tutt'altra atmosfera che quella propria al manierismo lombardo operante intorno al 1570: la concezione barocca è già affermata.

Non valgono i rimandi al loggiato della Simonetta, ove tutto è studiato in funzione di una concezione prospettica e addolcito attraverso i residui di una vaga educazione romana. Nella corte del Seminario, salvo che nel complessivo impianto planimetrico, nessun addentellato con la tradizione locale; ma più tosto certo venetismo di marca palladiana rielaborato attraverso la tecnica lombarda e visto in funzione di una tesa etica edile. Al Palladio aveva già guardato l'architetto della classica corte del palazzo Spinola; ma si può credere che a Milano le suggestioni venete giungessero soltanto più tardi, in quella fine del secolo che vide sorgere i bugnati tipicamente sammicheliani della porta Romana. Se si ha presente Aurelio Trezzi anche come l'autore dell'ordine romano delle Canoniche di san Lorenzo, s'intende come la ricerca documentaria abbia potuto rivelare che proprio questo artista fu regolarmente stipendiato dalla Fabbrica del Seminario almeno a partire dal 1605, proprio nel periodo in cui si decise di ricostruire le vecchie case degli Umiliati, assestate alla meglio in un primo tempo sotto la direzione del Seregni e del Pellegrini. Infatti nel 1607 si eseguì il *nuovo modello* in legno e nel 1610 fu stabilito di indire l'appalto dei lavori.

L'architettura post-bramantesca in Lombardia

Per giungere a questo accertamento io ho dovuto far lo spoglio dei voluminosi registri di cassa dell'archivio del Seminario. Tanto più ne risulta il valore, in quanto che precedentemente, proprio sulla base di atti di quell'archivio, io avevo creduto di potere dare per certa la notizia che la grande corte a loggie di corso Venezia doveva essere considerata opera di Fabio Mangone; dato di fatto che aveva il conforto degli innegabili elementi di affinità strutturale e di stile con le corti del Collegio Elvetico, opera sicura del Mangone. Di questi la effettiva partecipazione ai lavori per l'erezione del Seminario, verificatasi quando poterono essere superate le iniziali difficoltà di ordine pratico, forse deve essere valutata principalmente per quei riflessi che può avere avuto sulla concezione dell'edificio del Collegio Elvetico, notevolmente perfezionato in rispetto al prototipo, sopra utto per quel garbato senso di equilibrio che vi è raggiunto.

Nel formare il giudizio di valore bisogna anche istituire il processo di comparazione tra le forme locali e quelle espresse in *provincie tematiche* diverse. Per esempio, bisogna precisare il valore di correlazione nell'opera di due costruttori come il Soliva ed il Richini in rapporto alle fabbriche coeve dell'Ospedale Maggiore di Novara e del Collegio di Brera a Milano. Il chiostro cinquecentesco di san Simpliciano assume un peculiare interesse, quando sia posto in rapporto con quello di san Pietro a Reggio Emilia.

La regione che per secoli aveva costituito il centro di irradiazione dei Maestri comacini, talvolta operanti in lontane contrade d'Europa, e che aveva saputo impostare due monumenti gotici di immensa portata nel Duomo di Milano e nella Certosa di Pavia, con l'instaurarsi della dinastia sforzesca ad evidente pretesa mecenatistica rivelava il bisogno di nuovi innesti, l'ambizione di affermarsi con nuove conquiste nel campo dell'arte, di assicurarsi il decoro degli artisti più dotati. Non è facile definire quale azione abbiano esercitato sullo sviluppo della maggiore architettura lombarda del Rinascimento artisti come Bernardo da Venezia e come il Filarete, probabilmente facili a venire a compromessi con le tendenze locali. Gli stessi sommi ingegni di Bramante e di Leonardo ebbero ad attingervi in modo così ampio che, almeno per il primo, impossibile riesce di tracciarne la parabola formativa prescindendo dai caratteri lombardi ben affermati. Bisogna pur ricordare che, all'atto medesimo della sua venuta a Milano, egli si era presentato più come pittore che come architetto.

L'architettura post-bramantesca in Lombardia

Invero ciò non impedì che proprio in tale prima applicazione alla pittura si compiesse quella formazione di un gusto decisamente prospettico ed illusionistico che corrisponde all'attestato di Saba da Castiglione, il quale ascriveva a maestri dell'Urbinate Piero della Francesca ed il Mantegna. Solo questa preparazione prospettica poteva condurre al finto coro di fondo in santa Maria presso san Satiro, dove i richiami alla pala di Brera con 'La Madonna e il Bambino tra santi e Federico da Montefeltro' sono tanto pronunciati che, al posto dell'anacronistico altare neoclassico, ti aspetteresti di vedervi muover dinanzi le figure della 'Deposizione' del De Fondutis, non certo fatta per soffocare nell'angusta nicchia della cappella della Pietà. E Mantegna riecheggia la fine incisione prospettica di Bernardo Prevedari: un libero scorcio della navata trasversale di san Satiro.

In Bramante l'illusione spaziale, che troverà una così precisa rispondenza al gusto settentrionale anche attraverso lo studio della monumentalità bizantina, diviene ricerca così sentita che, sempre a san Satiro, le stesse pareti di fondo delle navi son svuotate con nicchie. Anche il Cesariano trovava che queste nicchie rispondevano ad una ragione ottica, poiché grazie ad esse gli edifici *pare habiano uno introrso magno*. Ma, accanto all'illusione spaziale, fu recato in Lombardia anche il sentimento delle masse, la corposità plastica di Melozzo e (attraverso il Laurana) dell'Alberti. La prima opera milanese di Donato: la chiesa di santa Maria presso san Satiro, si apre sotto l'ampio volgere delle poderose volte a botte accusando la limpidezza della larga trama strutturale. Anche nel portico della Canonica di sant'Ambrogio l'educazione urbinate è risentita; ma i profili si sono fatti più taglienti, metallici. L'adesione al linearismo lombardo è già affermata nel tempo in cui Leonardo reca il suo contributo all'orientamento verso la razionalità spaziale dei Fiorentini. Da noi non era ancora spento l'apporto toscano dell'arte del Filarete e dell'anonimo architetto della chiesa della Villa a Castiglione Olona; esso ancora si rivelava nella struttura architettonica della cappella Colleoni a Bergamo e sussisteva operante negli studi di Leonardo e nei consigli che Francesco di Giorgio dava per il Duomo di Pavia e per il tiburio di quello di Milano. Poco prima, nel 1475, Galeazzo Maria Sforza aveva disposto nel suo testamento che *si faccia una chiesa di marmoro in modo del baptistero de sancto Johanne de Fiorenza o de Pisa.*

Partito Bramante, furono Bartolomeo Suardi e Cristoforo

L'architettura post-bramantesca in Lombardia

Lombardi quelli che, pur rimanendo nella sua scia, si distinsero per una più spiccata originalità. Nel Bramantino è vivo il senso di un classicismo fantastico rivissuto attraverso un processo di astrazione. L'elemento prospettico-scenografico trova a pena un sostegno nelle strutture dei battisteri lombardi, per la cappella Trivulzio a san Nazaro, rigidamente geometrizzata in senso volumetrico. Con il Lombardi poi si apre la via all'infiltrazione di un accademismo romano-veneziano animato da un vivo senso di plasticità ed aperto a modi larghi, monumentali. Alla chiesa della Certosa di Pavia egli rinuncia decisamente all'abulico affastellamento di marmi scolpiti, ideato dall'Amadeo per rivestire i profili già in atto della fronte solariana, e sviluppa un motivo ad ampie e piene arcate, ove l'elemento cromatico è ridotto al modesto intarsio di marmi neri.

In questa metà del Cinquecento ormai erano venuti a mancare da noi gli estremi interpreti degli ammaestramenti di Bramante e dei valenti maestri che ne affiancarono l'opera ispirandosi anche al pittoricismo di Leonardo ed alla sua predilezione per gli sviluppi di masse stellari, e furono ancora artisti di fuori, come Domenico Giunti, Galeazzo Alessi, Pellegrino Pellegrini e Lorenzo Binago, a risollevare le sorti dell'edilizia monumentale lombarda con la schietta vivacità del loro manierismo: certo più importante di tutti l'Alessi, almeno sotto questo punto di vista, per ciò che era la sua arte, decisamente caratterizzata e personale, era anche meno suscettibile di adattamenti di maniera. Più si conosce questo artista attraverso la sua opera milanese (ed in ciò rivelatori sono gli studi che viene conducendo Giovanni Rocco), più stupisce che gli si abbia potuto riferire la fiacca e gelida fronte della Certosa di Garegnano, per la quale le stesse indicazioni cronologiche dovrebbero apparire sintomatiche.

L'importante fenomeno endogeno, il quale del resto, per ciò che concerne le arti figurative, ha i suoi riscontri nell'arrivo dei manieristi tosco-romani come Leone Leoni, Stoldo Lorenzi, il De' Mio, il Peterzano, spiega anche come a quella Roma che già aveva attratto Cristoforo Solari, il Bramantino, il Lombardi e l'ignoto autore del codice ambrosiano delle 'Rovine di Roma' accorressero a completare la loro formazione il Richini, il Pagliarino e molti altri.

Ma nel procedere allo studio dei rapporti nei quali l'architettura operante in Lombardia durante il Rinascinento si viene a trovare con la grande arte edificativa italiana è necessaria una notevole circospezione. Gli elementi in gioco

L'architettura post-bramantesca in Lombardia

sono spesso notevoli, e molteplici le vie attraverso le quali certi fatti sono acquisiti. Non è agevole, per esempio, precisare la genesi del tipo delle monumentali corti a due ordini di logge a colonne binate che raggiunge la sua espressione più perfetta nel palazzo del cortile di Brera, e di cui un simpatico esempio si aveva nel Seminario della Canonica a porta Nuova, ora scomparso per far posto alla mole squadrata dell'edificio progettato da Muzio. A questo proposito le mie ricerche hanno portato a riconoscere che la distribuzione planimetrica del complesso di edifici che costituiscono il Collegio dei Gesuiti a Brera era già definita, anche per i suoi particolari, nei progetti che, molti anni prima che vi si accingesse il Richini, Martino Bassi aveva apprestato su ordinazione del Borromeo. Anche la grande corte a colonne binate vi era concepita proprio come fu attuata dal Richini e dai suoi eredi. Tuttavia, in quel primo tempo il progetto non poté essere eseguito. Anche al Seminario Maggiore ed a quello della Canonica, ove l'incarico della riforma edilizia era stato dato rispettivamente al Seregni ed al Pellegrini, i lavori si erano limitati al riattamento degli stabili esistenti. Ciò rispondeva ai principi professati da san Carlo pur con l'esempio della sua vita privata, e riassunti dal Pellegrini nella massima che *nel fabbricar li tempii si debbe far ogni sforzo di magnificenza et li altri edifici secolari con molta parsimonia farli* (quando occorreva, però, i principî rimanevano lettera morta, e allora sorgevano le fastose costruzioni del Collegio Borromeo a Pavia e della Canonica del Duomo a Milano).

Per l'addietro, un freno allo sviluppo in senso monumentale dell'edilizia civile era stato imposto dalla predilezione dei Milanesi per le discrete dimore suburbane, la quale, anzi, determinò il fiorimento di quel particolare tipo di abitazioni villerecce di cui esempi caratteristici sono la Mirabella, la Bicocca degli Arcimboldi e quella che sarà poi la Simonetta. I nobili vi davano anche ricevimenti sontuosi, come avvenne quando il 1° novembre 1499 il re di Francia Luigi XII *andò fora di porta Tonsa al giardino del conte Ludovico Borromeo a visitare sua comare madonna Bona, donna di esso conte*. Più tardi si aveva inteso il valore 'politico' del tener corte bandita in città e si era veduto l'ambizioso Tommaso Marini erigersi quel palazzo, *il quale è capacissimo d'alloggiarvi un re, oltre che è d'architettura mirabile e vi si scorgono bellissime pitture et sculture degne d'esser vedute*. Ma nel generale esaurimento della finanza locale appariva premonitore il vaticinio popolare: *congeries lapidum multis constructa rapinis*

L'architettura post-bramantesca in Lombardia

aut uret aut ruet aut alter raptor rapiet. Esaminato in questa luce, lo stesso fervore edilizio che forma lunghi elenchi di chiese rinnovate o costruite di bel nuovo, nella prosa elogiativa del Morigi e del Bugati, appare sminuito dal confronto con l'attività svolta nel secolo successivo da quella congregazione di cinque canonici istituita da Federico Borromeo perché provvedesse a dar nuovo decoro alle chiese parrocchiali della città. Con questo arcivescovo, teorico dell'arte e fondatore dell'Accademia di disegno all'Ambrosiana, l'attività artistica viene ad essere additata come fatto centrale della nuova vita culturale, interessante la stessa azione di governo. Così quell'edilizia privata, alla quale lo Stato era rimasto estraneo, è autorevolmente incoraggiata e si giunge perfino a stabilire tariffe per le concessioni di suolo pubblico, spesso gratuite. La stessa congregazione per il restauro delle chiese parrocchiali è sovvenzionata mettendo a disposizione un fondo già destinato alla costruzione di un carcere per le streghe. L'abitato urbano si rinnova, così, largamente e possono sorgere le fabbriche monumentali dei collegi Elvetico e di Brera, dei palazzi Durini e Annoni, dei seminari Maggiore e della Canonica.

Ritornando al palazzo di Brera, è certo che esso si pone in un punto intermedio tra le creazioni liguri-lombarde dell'Alessi e del Pellegrini e quelle romane di Martino Lunghi. Il passaggio dalla corte del collegio Borromeo a Pavia è accusato dalla mutazione dei rapporti proporzionali. L'Hoffmann osserva che, restando invariato l'intercolonnio, il diametro degli archi è stato portato da cinque metri a tre metri e trenta centimetri. In tal modo essi sono assorbiti nel complesso movimento di vuoti e di pieni sui quali è calcolato l'effetto chiaroscurale. Si potrebbe vedere in ciò un'evoluzione in senso romano, verso il tipo dei loggiati del palazzo Borghese; ma, dato che la cronologia *potenziale* dell'edificio milanese rimane ancora sospesa tra lo scorcio del Cinquecento e la prima metà del secolo successivo, tra il Bassi ed il Richini, e che nulla risulta sulle esperienze lombarde che insistevano su Martino Lunghi all'atto della sua andata a Roma, è difficile arrivare a delle conclusioni.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Nel ricordare Costantino Baroni, a un anno dalla sua prematura scomparsa, la redazione di 'Paragone', unitamente ad alcuni amici e colleghi del compianto studioso fra i quali si è lieti di citare Nietta Aprà, Alfredo Puerari, Franco Russoli, Alberto Vitali, Fernanda Wittgens, ama dedicarGli questa breve antologia, rivolta a quegli argomenti lombardi che Gli furono particolarmente cari.

A proposito dei De Veris.

Il tabernacolo di Santa Maria in Campomorto (Pavia) è noto agli specialisti di scultura lombarda come cosa dell'àmbito, o quanto meno parallela all'Amadeo [1], e databile, al più presto, intorno al 1470. Riguardo all'affresco che lo accompagna /*tavola* 28/ e che non fu mai oggetto di una ricerca speciale, il primo accertamento che può farsi è che il complesso della pittura non s'accorda, nel suo 'tempo' stilistico, con la plastica. E che poi questa considerazione abbia riscontro anche in sede di cronologia effettiva e non si tratti, insomma, di un affresco di gotico in ritardo, ordinato per accompagnare un oggetto di gusto tanto più moderno, credo si possa ugualmente sostenere. A questo fine, considerazione di gran peso è che le due coppie di angeli della parte inferiore sono di mano e di stile diversi dal resto e certamente aggiunte a distanza di tempo (anche sull'intonaco la frattura è evidente); dimostrando che qui si intese fare una giunta al dipinto già in luogo — ma non così antico che non si desiderasse di conservarlo —, per operare il raccordo con il nuovo tabernacolo, da collocarsi più in basso rispetto ad altro oggetto di devozione che prima vi si trovava.

L'artista che si accinse all'integrazione pittorica si esprime senza fatica, seppure modestamente, negli stessi modi dello scultore, intendendo la forma in senso mantovano e mantegnesco. Tutt'altro discorso per gli angeli soprani. La coltivazione dello spirito gotico vi è ancora così intensa, che non

[1] A seguace dell'Amadeo riferiva il tabernacolo F. Malaguzzi Valeri (*G. A. Amadeo*, Bergamo, 1904), mentre l'Arslan (*Storia di Milano*, VII, 1956) vi vede il manifestarsi di una tendenza più classicheggiante 'diffusa in tutta Italia dai lapicidi del Lario e del Ceresio' (p. 742, n. 1). Questo studioso, che si è espresso anche sulla parte pittorica, orientandola 'nella corrente del supposto Bonifacio Bembo', ritiene anche oggi (gentile comunicazione) che l'unità stilistica — suffragata da considerazioni tecniche — dell'opera non possa porsi in discussione.

A proposito dei De Veris

consente di spingerci troppo avanti nel Quattrocento. E che gotico lanciato, inconfondibile! Giacché non par dubbio che qui sia la traccia più prossima allo stile dei milanesi Franco de Veris e figlio Filippolo, la cui attività si restringe all'unica impresa nota del 'Giudizio Universale' di Santa Maria dei Ghirli a Campione, anno 1400.

Di quegli affreschi, qui è una derivazione diretta nel ritmo falcato, ultralirico, e insieme grottescamente addetto ai profili appuntiti, alle capigliature spiritate, ai piedi snodatissimi, quasi scimmieschi: come si trattasse addirittura di un intervento dello stesso Filippolo che, presente a Campione in sottordine al padre, poté inoltrarsi per parecchi decenni ancora nel Quattrocento. Il colore linguéggiante e striato ripete la bellissima accensione araldica di quegli affreschi, collaborandovi anche il gioco interno dei panneggi in controtono. E il fondo: da quanto può capirsi dallo stato odierno dell'intonaco, è a stesura unita e chiara, in un contrasto che marca anche più l'astratta sigla delle figurazioni, secondo una particolarità che nel 'Giudizio' di Santa Maria dei Ghirli, anche per la coincidenza dei soggetti, pare di desunzione bolognese, dai cartelloni moralizzanti e popolareschi diffusi fin dal '300.

Pur ammessi i vuoti che poterono prodursi nel corso dei secoli, l'assenza dei De Veris nel quadro della pittura lombarda prima e dopo l'anno 1400 assume un significato preciso, in misura dell'importanza che ebbero certamente i due pittori nel collaborare alla formulazione superregionale del gotico estremo. La loro variante, irrealistica e espressionista, è altra cosa da quella più 'cortese' di Michelino da Besozzo. E se non è impossibile che quel 'Filippolo da Melegnano' che nel 1402 prestava la sua opera per i disegni delle finestre del coro del Duomo di Milano sia la stessa persona con il Filippolo de Veris 'de Mediolano', verrebbero così a confermarsi i legami della loro pittura con lo spirito del cantiere 'borgognone' del Duomo milanese, dove si svolgono in quegli anni tendenze parallele a quelle rappresentate a Bologna dal vivacissimo genio petroniano di Giovanni da Modena; senza dire che potrebbe aprirsi in quell'àmbito lo sbocco problematico della loro attività.

Che in Lombardia le richieste di un ceto così follemente lussuoso ed esigente come di rado è dato d'incontrare nella storia dei rapporti tra arte e società, portassero piuttosto verso l'inflessione mondana e 'cortese' che non alle tendenze dichiarate a Campione, potrebbe dimostrarsi anche con

questi argomenti. Vero è che poco dopo che l'affresco lodigiano della 'Madonna col Bambino, Sant'Antonio Abate e un committente', già posto in relazione con i De Veris (Toesca), piega il carattere espressionista al ritmare più dolce di Michelino. *A proposito dei De Veris*

Qualche sèguito dei due artisti sarà da cercare nelle zone della miniatura, partendo dai fogli del 'Tacuinum Sanitatis' di Vienna il cui punto di stile fu già nel 1912 strettamente paragonato dal Toesca agli affreschi di Santa Maria dei Ghirli; lungo l'attività del maestro delle 'Vitae Imperatorum', fino all'estro galoppante di Belbello. Nella parte più antica dell'affresco di Campomorto l'accentuazione calligrafica del sistema di unghielli replicati mostra come lo stile 'campionese' volgesse in sèguito in parallelo con le tendenze manifestate sui fogli delle 'Vitae Imperatorum' e dei codici che vi si connettono: un parallelo significante che consente per queste gentili coppie di angeli una datazione nel secondo venticinquennio del Quattrocento.

Mina Gregori

Per un polittico lombardo di Castel Sant'Angelo.

Nel 1927 un dono di privati portò in Castel Sant'Angelo un discreto manipolo di dipinti che il catalogo ministeriale del Borgatti (1929, p. 130 e 135) elencò, sia pure con qualche svista, secondo le indicazioni da me previamente fornite.

Una di esse faceva il nome degli Zavattari per un pentittico di formato ragguardevole che il Van Marle, nel 1926 (VII, 180), aveva accostato, senza ragione, al Cietario. Nel 1928 ('Pinacotheca', I, 79) insistevo ancora sulla mia definizione soggiungendo che l'opera 'manifesta la forma milanese, schiettamente locale, verso il 1450'; e non se ne avvedeva B. Degenhart che, ancora nel 1950 ('Proporzioni', III, p. 66), ripeteva l'errore del Van Marle. Altre citazioni, però scisse dalla, sia pur breve, storia della questione, sono nel libro del compianto Baroni su *La Pittura Lombarda del Quattrocento* (1952, p. 65) e nel recentissimo VI volume della *Storia di Milano* (1955, p. 836-7, nota) dedicato alla prima metà del Quattrocento locale; variamente dimostrando che l'opera merita nuovo esame anche prima di essere convocata alla progettata mostra lombarda.

Occorre intanto rilevare, e subito, che il polittico è stato riprodotto fin qui entro l'ingannevolissima ingabbiatura di falso gotico fiorentino, atta a svisarne l'aspetto originario

Per un polittico lombardo di Castel Sant'Angelo

che è lecito riconquistare immaginandolo, semmai, entro una cornice simile a quella del polittico, di sapore intensamente lombardo, che, a Verona, reca la firma, vera o spuria che sia, di Giovanni Badili.

Si aggiunga che, entro la falsa apparatura, il polittico di Castel Sant'Angelo è anche sconvolto dalla collocazione incongrua di alcuni Santi: il Sant'Ambrogio e il San Giovanni Battista, per esempio, si erano certamente scambiata la collocazione originaria rispetto al centro, e qui /*tavola* 29/ se ne indica la necessaria correzione.

Ma, anche a situazione ristabilita, l'altare non poteva dirsi né definitivamente connesso e neppure completo. In una raccolta fiorentina esistono infatti altri due pannelli /*tavola* 30/ (ognuno di 29 cm. per 118) che appartennero allo stesso insieme e, ritornandovi, lo completano senza ecceder di misura. L'eguaglianza del formato, il ripetersi delle preziosità decorative in pastiglia rilevata e, 'last but not least', gli identici nessi formali, non lasciano alcun dubbio.

I due nuovi Santi — Antonio Abate e Benedetto — si rispondono ora perfettamente ai due estremi dell'altare e, pur nella esilità dello spazio assegnato, riescono a torcere assai bene il torpido ricasco dei loro sai bigi rosa e neri, secondo quella sottile eleganza che, suscitata fin dai tempi di Gian Galeazzo dal genio di Michelino (questo Watteau del gotico internazionale), dura almeno fino ai giorni di Filippo Maria.

Nella ricomposizione qui proposta l'altare si amplia a proporzioni ragguardevoli (circa tre metri di base per due di altezza), forse le maggiori che ci siano giunte dal materiale, sempre scarso, della pittura su tavola in Lombardia poco prima della metà del Quattrocento; e già questo spinge a credere che la collocazione originaria del dipinto fosse in una importante chiesa di Lombardia: o a Milano, come proporrebbe la presenza del Sant'Ambrogio, o a Monza, come potrebbe sussurrare il San Giovanni Battista che, per il suo gesto, dovette esser contiguo alla Vergine (così longobarda e regale!) e perciò figurar quale comprimario fra i sei Santi prescelti. Non so se per l'accertamento dell'eventuale origine dell'altare un altro appiglio, per quanto tenue, potrà offrire la accertata derivazione dell'opera dalla raccolta del Conte di Torino e perciò, chissà, da una delle dimore regali di Lombardia la cui vecchia consistenza in opere d'arte è oggi difficile da ristabilire, ma dove non è inverosimile trovassero ricetto, nell'Ottocento, opere di estrazione locale.

Per un polittico lombardo di Castel Sant'Angelo

E s'intende che il più insistente suggerimento circa la meno improbabile origine è nella serrata somiglianza interna con gli affreschi degli Zavattari, in Monza stessa. La piega convolta e fluida di gotico pampinoso, le chiome come modellate in truciolo grasso, lo sguardo 'tondo e spiritaticcio', persino i primi tenui accenni (nelle mani soprattutto) di quelle intenzioni strutturali che rinforzeranno poco dopo nel Bembo, ritornano così egualmente nei due casi, da farli credere strettamente legati nel tempo e fors'anche nel luogo. Sicché la data del 1444 inscritta dagli Zavattari nella cappella della regina Teodolinda potrà servire con uno scarto quasi insignificante anche per il polittico ora restituito: forse il più importante, ripeto, tra il poco materiale lombardo dell'epoca giunto fino a noi.

L'occasione è perciò adatta a presentare, perché dimenticati o sconosciuti, questo piccolo resto /*tavola* 31 *a*/ di un altro altare zavattariano con la 'Santa Lucia' che ha deposto gli occhi in una coppa d'argento; e la squisita tavoletta (di cm. 41 × 30) con la 'Madonna e Sant'Anna fra Sant'Antonio e San Pietro Martire' che fu nella raccolta monacense del compianto ispanista A. L. Mayer (e che riproduco /*tavola* 31 *b*/ dal minuscolo cliscé di una vendita Helbig del 1933) dov'era attribuita a Michelino da Besozzo; al cui séguito, verso il 1440, può ancora restare.

Roberto Longhi

Giovanni da Vaprio.

A pag. 67 del libro *La pittura lombarda del Quattrocento* [1] il Prof. Baroni scriveva: 'Agli Zavattari Malaguzzi Valeri e Toesca riconducono gli affreschi della Chiesa di Monzoro presso Cusago (Milano) che invece sono da riportare piuttosto verso il Maestro dei « Giochi» Borromeo, caso mai con più stretta affinità con il miniatore del Dittamondo parigino'. Non credo che con l'indicazione del 'miniatore del Dittamondo' [2] il Prof. Baroni volesse segnare una distinzione nel gruppo delle opere del cosidetto Maestro delle Vitae Imperatorum [3], delincato fin dal 1912 da Pietro Toesca nella sua opera fondamentale su *La Pittura e la Miniatura in Lombardia.* Certo che il Prof. Baroni, fra i molti problemi che prospettava in vista di quella Mostra del Quattrocento Lombardo, che tanto gli stava a cuore preparare con studi approfonditi, spesso ritornava a parlare di questa consorteria

Giovanni da Vaprio

di pittori, miniatori, decoratori di gualdrappe per cavalli e per cani, veri interpreti di quel mondo tanto superficialmente felice governato dai Visconti. Innegabilmente legato a questa cerchia gli sembrava il disegno con trombettieri a cavallo delle Civiche Raccolte, che fu esposto a Zurigo con la dicitura 'arte di Giovannino de' Grassi' [4], e credo avesse ragione di correggere così la prima vaga definizione. Un giorno gli comunicai che avevo trovato fra le pergamene miniate della Trivulziana un gruppo di vistosissimi Diplomi della cerchia del Macstro delle Vitae Imperatorum; il Professore mi incaricò subito di farli fotografare; poi, fatalmente, le fotografie restarono senza ulteriore indagine. Riprendendo ora in mano questi Diplomi, che per lo più si riferiscono a Vitaliano Borromeo [5], trovo che essi possono fornire la base per la precisazione di alcuni fatti della pittura lombarda dal 1430 al 1450 e vengono a confermare la tesi sopracitata.

Infatti rileggendo gli appunti del Biscaro [6] mi par di poter intendere senza forzare minimamente la storia della contabilità Borromeo che il pittore di casa negli anni 1445/46 era Giovanni Zenoni da Vaprio, che nel 1446 viene pagato espressamente per la miniatura di un'insegna comitale 'in uno libro del conte'. Forse questo pagamento si riferisce proprio al Diploma qui riprodotto in parte /*tavole* 32 *a*, *b*/ che per le sue dimensioni può anche aspirare a esser chiamato libro; comunque risulta incontestabilmente dalle note dei conti che Giovanni lavorò molto per i Borromeo e che era anche miniatore [7]. Ma il Biscaro nutrì una ingiustificata disistima nei riguardi di Giovanni ed escluse subito che potesse aver avuto parte nella decorazione della casa, che i Borromeo avevano iniziato per solennizzare la loro elevazione alla Contea. Lasciò in primo piano la figura di Michelino, certo più famoso e più bravo di Giovanni, benché il Toesca avesse già ben chiarito che chi aveva firmato la tavola dello 'Sposalizio di Santa Caterina' della Pinacoteca di Siena non poteva essere l'autore dei giuochi Borromeo. Che Michelino abbia lavorato per i Borromeo è accertato su base documentaria [8], ma i lacerti di pittura affiorati dopo la guerra e a lui attribuiti da Maria Luisa Gengaro [9] son tanto guasti da impedire una diagnosi ineccepibile. Per quel che riguarda i Giochi, che sono stati fotografati bene prima della guerra e, malgrado le traversie, sono ancora abbastanza leggibili, l'attribuzione a Michelino non incontra più favore, ma vige ancora quella a Cristoforo Moretti [10], malgrado la perentoria opposizione del Toesca, che gli esempi di Cristo-

foro in seguito ritrovati [11] non sembra presentino elementi tali da infirmare. La data dei Giochi non si può trasportare oltre la metà del secolo, anche per ragioni di costume [12], mentre Cristoforo appare, sia nei documenti di casa Borromeo che negli altri che lo riguardano, attivo a partire dal 1451. Inoltre proprio dai documenti riguardanti i rapporti di Cristoforo Moretti con i Borromeo, già trascritti dal Toesca [13] e integrati dal Biscaro [14] si può trarre ragione d'appoggio a negare il suo intervento alla decorazione della casa: egli infatti nel 1451 risulta solo debitore di una piccola somma, poi riscuote poche lire per una cassettina, uno specchio, corregge per cavalli ecc. I conti di una certa entità degli anni 1445/46, che sembrano tanto ben convenire all'esecuzione dei Giochi, sono o anonimi o intestati a Giovanni da Vaprio, al quale era anche dedicato un registro particolare che non fu rinvenuto dal Biscaro. Ma poiché questi, mentre forniva gli elementi per la ricostruzione della personalità di Giovanni da Vaprio, dall'altra ne demoliva l'importanza, la chiarificazione del problema restava rinviata, tanto che la Gengaro giungeva a dire che Giovanni non poteva essere che un aiuto di Michelino. Però i numerosi documenti che lo riguardano riuniti nell'Appendice II degli Annali del Duomo di Milano escludono questa ipotesi, tanto che il Boito [15] non mancava di ricordarlo sempre presente in ogni manifestazione della Repubblica Ambrosiana, vera 'erba betonica' dell'industria pittorica milanese del momento. A conferma che il miniatore dei diplomi Borromeo fu Giovanni da Vaprio si può appunto citare lo stendardo della repubblica Ambrosiana, delle cui imprese Giovanni fu l'instancabile inventore, come si può conoscere da un disegno del 'Fahnenbuch' dell'Archivio di Friburgo (riprodotto ne *La Storia di Milano*, VI, p. 445), noto al Toesca (p. 563, n. 2) che lo definiva 'molto prossimo alla maniera degli Zavattari'; esso, anche nella copia secentesca, conserva evidente l'identico tipo di decorazione dei fondi a fogliami grassi e monocromi, la descrizione precisa e minuziosa che caratterizza il Liocorno dello stemma Borromeo; nello stesso tempo nelle figurine di donna avvolte in vesti ricchissime e rigirate, quasi conchiglie, come in una statua di Jacopino da Tradate, mostra la sua plausibile parentela con le figure della sala Borromeo.

Giovanni da Vaprio

Quanto alla miniatura, Giovanni da Vaprio si presenta come un 'alter ego' del 'maestro delle Vitae Imperatorum', e nella massa dei codici, diplomi, disegni, raccolti intorno

Giovanni da Vaprio

a questo maestro e alla sua bottega sarà da indagare la parte che spetta a Giovanni da Vaprio. Mi sembra utile a questo scopo riprodurre accanto al Diploma Borromeo il frontespizio del 'Vitae diversorum Principum' della Biblioteca Vaticana[16] /*tavola* 33/, già riferita dal Toesca al Maestro delle Vitae Imperatorum. Non mi sembra possano esservi dubbi circa l'identità del miniatore. Nella riproduzione del foglio 139 di questo codice fornita dal Toesca (p. 533, f. 434), si manifesta ancor più evidente che nella medaglia del frontespizio l'interesse di Giovanni da Vaprio nel cesellare la fisionomia fino a ridurla senza vita, e proprio il Toesca (p. 512) notava come gli affreschi della Sala dei giuochi Borromeo 'siano distinti da quelli del Pisanello, sebbene, per la precisione del disegno, si possa credere che il grande maestro di Verona abbia influito sul loro autore'.

E ancora segnalava che 'potrebbe compararsi anche cogli affreschi dei giuochi nella Casa Borromeo' la miniatura rappresentante Filippo Maria Visconti cui è offerto il codice dell'Historia Angliae da Galassio da Correggio (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 6041, ripr. in *Storia di Milano*, VII, 1556, p. 884), che credo possa venir considerata l'anello di giuntura fra l'opera di miniatore e quella di pittore di Giovanni da Vaprio. Questi verrebbe così ad assumere una fisionomia abbastanza chiara entro la bottega del Miniatore delle Vitae Imperatorum, che, da quando (1930) il Toesca riconobbe la grande miniatura della 'Comunione degli Apostoli'[17], sappiamo fu un monaco olivetano milanese. Indicazione questa quanto mai importante, poiché il convento olivetano di Milano era quello di Monzoro. La 'non scarsa influenza' di questo maestro nell'ambiente milanese del tempo era stata segnalata dal Toesca fin dal 1912, e la funzione cruciale della sua bottega trae non poca luce dal riconoscimento della mano di Belbello in una delle massime opere che ne uscirono, nel Messale di Maria di Savoia di Chambéry[18].

Renata Cipriani

NOTE

[1] C. Baroni e S. Samek-Lodovici, ed. G. d'Anna, Messina-Firenze (1952).

[2] Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. it. 81 del 1447.

[3] Dal titolo del manoscritto italiano 131 della Biblioteca Nazionale di Parigi, del 1431.

[4] *Tesori d'arte in Lombardia*, Milano, Fondazione Treccani (1952). tav. 72.

[5] Il più antico è del 3 agosto 1437, misura cm. 170 × 45,5; con esso Corradino ex Capitaneis de Vimercato, quale procuratore del Duca Filippo Maria investe Vitaliano Borromeo camerario ducale del fondo di Palestro nella Diocesi di Vercelli. Proviene dal fondo Morando, porta il N. 9 secondo il Catalogo manoscritto compilato dalla Prof. Caterina Santoro. È riprodotto a pag. 331 del vol. VI della *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani (1955), come pergamena N. 10. *Giovanni da Vaprio*

Il secondo è del 14 settembre 1439, misura cm. 182 × 47; con esso il magnifico Signore Giacomo Visconti quale procuratore del Duca di Milano investe del fondo di Arona in diocesi di Milano e nel contado di Angera Vitaliano Borromeo. Proviene pure dal fondo Morando, porta il N. 10. La decorazione è simile a quella del Diploma sopracitato, solo l'insegna del cammello che nel primo compariva adagiato in un piccolo recinto sotto l'iniziale, è passata in testa agli stemmi di destra trasformata in un cimiero a forma di cammello con coda di penne di struzzo rosa e celesti da cui pendono elegantissime frappe di velo rosa e azzurre, simili alla sciarpa del liocorno del diploma successivo, che risulta un poco appesantita per l'ossidamento dell'argento in cui fu resa.

Il terzo è del 26 maggio 1445, misura cm. 146 × 35. Dice come a Milano, nella corte dell'Arengo nella sala terrestre di riunione del consiglio segreto Francesco Piccinino f. q. m. Nicolò Piccinino, procuratore del Duca erige in contea il feudo di Arona a favore dell'egregio camerario ducale Vitaliano Borromeo con titolo di Conte per sé e discendenti e con facoltà di usare dell'inserto stemma: Liocorno rampante con corona e velo su fondo rosso, con nell'angolo sinistro in alto il biscione Visconti entro sole raggiante. Il bordo è verde fondo. La miniatura dello stemma del liocorno misura cm. 11 × 11. Proviene anch'esso dal fondo Morando. Nell'elenco porta il N. 11. Fu riprodotto nella sua parte superiore a pag. 365 del VI vol. della *Storia di Milano*; il liocorno vi è riprodotto a pag. 333 come appartenente a una inesistente pergamena 40.

Identica decorazione presenta pure il Diploma N. 2 sempre della Trivulziana del 4 agosto 1440 con cui Giacomo Visconti procuratore del Duca investe del fondo di Saluzzo in distretto di Alessandria il nobile Sifrone de Regibus di Asti. Solo la scrittura è lievemente diversa, infatti appare mutato l'ufficio notarile in cui l'atto fu steso. Misura cm. 99 × 41, forse la pergamena in calce fu tagliata ab antiquo.

[6] Gerolamo Biscaro, *Note di storia dell'arte e della cultura a Milano dai libri mastri Borromeo, 1427/78*, in *Archivio Storico Lombardo* (1914), serie V, fasc. I e II, anno XVI, pag. 71, 108. I libri di conti che il Biscaro poté vedere e purtroppo non trascrisse integralmente bruciati, durante l'ultima guerra, riguardavano l'anno 1427, poi, direi non integralmente le annate 1445/57, poi, sempre non integralmente, quelle dal 1464 al 1478. Dagli elementi forniti dal Biscaro e da quelli che si traggono dagli Annali della Fabbrica del Duomo si può ricostruire una sommaria biografia di Giovanni Zenoni: nel 1426 era già maestro, orfano di un maestro Antonio; apparteneva allora alla parrocchia di San Fedele, mentre nel 1429 era passato a far parte di quella di Santa Maria Podone. Nel 1426 prende come discepolo Cristoforo Scrosati che nel '29 decideva di stare a bottega ancora per due anni con lo stipendio allora normale di 10 soldi (Biscaro, p. 82). Forse è già ricordato negli Annali del Duomo nel 1429 col solo nome di Johannino, sicuramente nel 1430 per la fornitura di cassette di elemosine che in quel tempo tenevano occupato anche Michelino. Una cassetta mandata a Varese secondo un appunto più preciso del Caffi (spesso negli Annali non è riportata la somma corrisposta per i lavori) nell'*Arch. st. lomb.* del 1876, p. 540 gli fu pagata la cifra

Giovanni da Vaprio

considerevole di 3 ducati d'oro. Anche le Majestates dipinte da Giovanni sembrano essere state pezzi di qualche impegno, benché majestates siano nel linguaggio del tempo semplicemente immagini, spesso ordinate a centinaia. Ordinazioni di tal genere non si riscontrano nei riguardi di Giovanni. Molte altre note degli Annali negli anni successivi riguardano lavori di doratura e fornitura di fogli d'oro per cui vien fatto di pensare che il Maestro Giovanni implicato in una falsificazione di grossetti veneziani nel 1456 (v. Malaguzzi Valeri, *Pittori Lombardi*, 1902, p. 216) sia sempre lui. Nel 1437 si occupò della doratura delle lettere dell'iscrizione sotto la statua di Papa Martino di Jacopino da Tradate — il quale, nel campo della scultura creò le immagini gemelle dei gentili, sofisticati personaggi dei Giochi Borromeo —; forse è ricordato ancora, semplicemente come m.° Johannes nel 1442 sempre negli Annali. Al Duomo la sua attività riprende vivace nel '46. In questi anni dai diplomi della Trivulziana e dai conti riportati dal Biscaro risulta che egli lavorò per i Borromeo. Se le annotazioni del Biscaro sono esatte risulta che il 31 dicembre del 1445 Giovanni venne pagato di due diverse note una di L. 115,4 e una di L. 160; tutt'altro che poco se si tien conto che le spese totali per la decorazione della Camera di Esopo, compresi i colori, fu di L. 298,6,1. Sembra questa la camera dove sia più probabile riconoscere la mano di Michelino. Comunque la nota di L. 160 per Giovanni dà anche notizia che i conti con questo pittore non si esaurivano qui ma erano notati partitamente in un quadernetto a parte. Sembra che dopo il 1446 il nome di Giovanni non ritorni più nei conti Borromeo, ma voglio sottolineare ancora che la 'Aminadura duno contado fatto in uno libro del conte' fu pagata il 20 giugno del 1446 L. 14,8 cifra tutt'altro che bassa quando si pensa che i vari libri che venivano acquistati costavano da meno di 2 Lire a una media di 4 a un massimo di 8; nel 1471 furon date 12 lire a Ambrogio da Sampietro per un offiziolo e 2 Lire a Cristoforo De Predis per una Madonna dipinta in un offiziolo del Conte. Nel 1447/48 Giovanni è continuamente ricordato in Duomo, prima come gran decoratore delle esequie di Filippo Maria, poi durante le vicende alquanto festaiole della Repubblica Ambrosiana: addobbo del nuovo Carroccio, imprese, bandiere, stemmi ecc. Dipinge anche due grandi tavole con l'allegoria della Libertà, di queste una 'cum multis figuris et diadematibus 2 auri... pro meretricibus loci comunis'. Nel '49 cessano le informazioni date dagli Annali. In quell'anno suo figlio Salomone, tanto meno famoso dell'altro, Costantino, è già chiamato maestro. Nel 1455 si affilia al II ordine di San Francesco; infatti nella lista dei creditori di Bianca Maria Sforza (v. *Arch. st. Lomb.* 1876, pp. 534/40) è citato 'el fra de Vaprio' insieme a suo figlio Costantino, che deve ricevere più di duemila Lire, per un lavoro evidentemente molto grosso, e ai suoi nipoti Gabriele e Raffaele, il quale sarà poi socio di Gregorio Zavattari e Bonifacio Bembo. Prima del 1481 era morto. Il più delle notizie date negli Annali del Duomo e nei vari spogli d'Archivio riferiti nell'*Archivio Storico Lombardo*, sono citate nella voce del Künstler-Lexikon Thieme-Becker redatta da Paolo Arrigoni nel 1940, che però non ricorda l'articolo del Biscaro. L'Arrigoni considera persona diversa da Giovanni Zenoni da Vaprio il Giovanni da Vaprio frate padre del solo Agostino da Vaprio. Non credo sia esatto, benché si possa citare certamente un altro Giovanni da Vaprio che lavorava in Duomo nel 1487. L'Arslan nel suo articolo *Commento a un affresco pavese* pubblicato ne 'La Critica d'Arte' (1949), XXX, traccia alberi genealogici dei da Vaprio e degli Zenoni, che confondono ulteriormente le notizie dedotte dal Thieme-Becker.

[7] Al Toesca i libri di conti Borromeo furono mostrati evidentemente

solo in parte perché egli non mancò di riferire (1912, p. 510, n. (quanto vi aveva potuto leggere intorno a Gerolamo (forse lapsus in luogo di Giovanni ripetutamente citato dal Biscaro) da Corbetta e a Cristoforo Moretti, che escluse subito potesse essere l'autore dei Giuochi. *Giovanni da Vaprio*

[8] Oltre alla citatissima, ma incertissima firma di Michelino su di uno scomparso frammento di Trionfo Petrarchesco nel cortile Borromeo i libri lasciano intendere come nel 1427 Michelino non fosse in dimestichezza con i Borromeo in quanto questi gli vendevano l'azzurro d'Alemagna a 5 lire la libbra attraverso Luigi Feré, mentre al Feré e a quello che era allora il pittore di casa Giovanni da Corbetta lo cedevano a 4. L'unica nota a lui relativa successivamente è questa: '1445, 20 dicembre: (c. 227) L. 16 per lui (Giangaleazzo Mantegazza, amministratore di casa Borromeo) a M.° Michilino da Bi\ozio per denari ritenutoli sul so salario, in credito al Conte Vitaliano' (Biscaro, p. 80). Che la scritta non fosse molto chiara sembrava anche al Biscaro.

[9] *Aggiunte per la storia della pittura lombarda del secolo XV* in 'Bollettino d'Arte' (1954), N. IV, pp. 296/305.

[10] La prima, dubitativa, attribuzione a Cristoforo Moretti dei Giochi Borromeo risale a Fernanda Wittgens, *Un ciclo di affreschi di caccia lombardi del Quattrocento* in 'Dedalo' (1933), febbraio, pp. 65/83, che li considera giustamente in rapporto con le scene di caccia di Oreno. L' indicazione fu accettata da Paolo D'Ancona in *Umanesimo e Rinascimento*, U.T.E.T., I ed. (1938), p. 309 e ed. successive, e dalla Gengaro. Lascia da parte il nome di Cristoforo Moretti, per accentuare la dipendenza dei Giochi Borromeo dal Magister Vitae Imperatorum Mario Salmi (cui debbo l'iniziazione a questi studi) in: *La Pittura e la Miniatura gotiche* in *Storia di Milano*, VI, pp. 815/6, I ed. 1955, che scarta la possibilità di un'attribuzione a Giovanni da Vaprio in base a un S. Giovanni non meglio indicato.

[11] v. Roberto Longhi, *Me Pinxit* in 'Pinacotheca' (1928), pp. 75/79; F. Filippini, *La Collezione dei quadri del Museo Civico di Bologna* (N. 200: San Genesio in atto di suonare il violino, restituzione e commento di R. Longhi) in 'Comune di Bologna' (28 aprile 1932), p. 29; B. Degenhart, *Eine Lombardische Kreuzigung*, in 'Proporzioni' III (1950), pp. 65/68.

[12] Infatti in nessun documento sicuramente datato dopo il 1450, fra quelli attinenti alla vita contemporanea, ho ritrovato la caratteristica acconciatura femminile comunemente usata dalle fanciulle di casa Borromeo; acconciatura che del resto fu in massimo fiore nell'ultimo decennio della prima metà del secolo, ma che si portava già da molto tempo se Agnese Besozzi, morta nel 1417, è raffigurata in questa foggia nella sua lastra tombale in Sant'Eustorgio.

[13] Op. cit. (1912), p. 554, n.

[14] Art. cit. (1914), p. 88.

[15] *Il Duomo di Milano* (1889), pp. 204/5.

[16] *Cod. vat. lat.* (1903).

[17] *Monumenti e Studi per la storia della miniatura italiana: la collezione di Ulrico Hoepli*, Milano (1930), p. 109, tav. XCIII.

[18] *L'Uffiziolo Visconteo Landau-Finaly*, Alinari, Firenze (1951), p. XIV, n. 9.

Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo.

La ricostruzione del catalogo di Bonifacio Bembo, autorevolmente avviata nel 1928 dal saggio del Longhi ('Pinacotheca', Me pinxit etc.) e approdata, per successivi contributi, all'acquisizione di una personalità stilisticamente ben definita, mostra tuttavia di non essere al suo epilogo, se appena si consideri il frequente ripetersi, negli ultimi anni, della fortunata vicenda dei recuperi.

Ora è la volta di tre tavolette a tempera /*tavole* 34 *a*, *b*, *c*/ venute incidentalmente in luce a Cremona; tavolette da soffitto, come si vede: pezzi, cioè, che, nella produzione del Bembo, rientrano come numeri d'un genere particolare, o, per dirla con Federico Zeri ('Paragone' 1951, n. 17, pag. 33), come esemplari di quelle 'attività marginali' che, per altro, per essere tali, non devono ritenersi meno valide.

Sono state ritrovate nel corso di lavori di restauro compiuti attorno a un fabbricato che, pur dopo le manomissioni e le trasformazioni ripetutamente subite, riesce ancora a tradire, qua e là, l'origine quattrocentesca[1]. L'abbattimento di un soffitto in un piccolo atrio rivelò la sopravvivenza di questo frammento di una decorazione che originariamente doveva svolgersi, a modo di cornicione, attorno a un ben più vasto ambiente; onde è anche presumibile che queste siano il residuo di una serie di tavolette disperse, se non distrutte, nei precedenti rifacimenti. La supposizione mi è confermata da una gentile segnalazione della Dott. Gregori che, nel catalogo di vendita della collezione Oriola, stampato in occasione della pubblica asta effettuatasi ad Amsterdam nel 1932, ha ravvisato gli elementi di riscontro fra queste tavolette e un'altra che il catalogo riproduce come opera di un 'Maître milanais du XVème siècle'.

Anche quella è una tavoletta a tempera delle stesse dimensioni di queste (cm. 38 di altezza e cm. 33 di larghezza) con l'unica variante della testa di dama anziché di giovinetta; la perfetta corrispondenza di ogni altro particolare — dall'incorniciatura in archetti polilobati con le stesse colonnine tortili e lo stesso fastigio di gattoni e di gigli, al motivo del gioiello a pallini sormontati da alucce di farfalla — mi pare possa giustificare l'ipotesi d'una comune provenienza. Senza dire dei caratteri dello stile che le quattro tavolette hanno comuni, per quanto almeno è dato di leggere nella non felice riproduzione dell'esemplare del catalogo di Amsterdam (dove l'originale sia finito non m'è riuscito di riscon-

Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo

trare) e che, del resto, si rivela anche meglio conservato delle tre tavolette di Cremona; le quali, per essere, al momento del ritrovamento, del tutto ricoperte dalla calce, dovettero sottostare a un paziente lavoro di restauro.

Per quanto riguarda la datazione, mi parrebbe logico pensare a un tempo maturo del linguaggio di Bonifacio, che potrebbe essere quello dei ritratti ducali e della pala, ora perduta, dei Santi Grisante e Daria, eseguiti per la chiesa di S. Agostino in Cremona tra gli anni 1460-67; che è, tra l'altro, un lasso di tempo in cui il pittore figura costantemente presente a Cremona, come prova la copiosa documentazione di atti notarili pubblicati da C. Bonetti ('Bollettino Storico Cremonese', febbraio 1931).

Il ricordo di quel 'fare pastoso ad un tempo e lineare', che il Longhi riconosceva già nell''Incoronazione di Cristo e della Vergine' del Museo di Cremona (1460 c.) è ancora evidente qui, dove, accanto al persistere di certe preziosità dei tratti fisionomici — dalle profilature degli occhi fermi, estatici, alle capigliature dei tre giovinetti, leziosamente raccolte e inanellate con puntuale precisione descrittiva — che rievocano, ancora una volta, i convenzionali moduli dell'estetismo gotico, raffinato, per giunta, nella pratica miniaturistica, si intravedono chiare articolazioni suggerite dalla novissima esperienza stilistica del Bembo, intesa a ricerche di una maggiore consistenza, non ignara di problemi volumetrici. Nelle figure dei giovinetti, anche più che nel profilo della dama, si afferma un nuovo desiderio di costruttività, che, pur affidandosi ancora, più che tutto, ad elementi esteriori e, direi, di superficie, mira evidentemente a tradursi in una più piena determinazione plastica attraverso le delicate variazioni chiaroscurali che intridono il rosato colore delle carni. Effetti, insomma, d'una forma più consolidata, fino al punto da rendere tutt'altro che azzardato l'accostamento a certi modi foppeschi delle Madonne giovanili.

Franco Voltini

NOTA

[1] La costruzione è situata in quella stessa Strada Belvedere (attuale Via Ettore Sacchi) dove sorgeva, un tempo, il Monastero della Colomba, citato dagli storici locali per alcuni affreschi con 'Apollo e le Muse', attualmente esposti al Victoria and Albert Museum e pubblicati da F. Bologna (cfr. 'Burlington Magazine' giugno 1954, pagg. 166-71) sotto l'attribuzione, non per tutti plausibile, ad Antonio della Corna (cfr. Mina Gregori, *Altobello, il Romanino e il '500 cremonese* in 'Paragone'

Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo

settembre 1955, pagg. 3-28). In proposito, può essere interessante ricordare che il Grasselli, dando notizia di quei dipinti (cfr. *Abecedario biografico*, Milano, 1827, p. 42) li aveva ascritti a Bonifacio Bembo, riferendone esattamente l'ubicazione 'in una casa posta al civico num. 201'. Ora l'edificio in cui sono state ritrovate le tavolette non può ritenersi quello stesso citato dallo storico cremonese, ma è ad esso contiguo, corrispondendo, nella stessa numerazione ottocentesca, al numero civico 199; per cui potrebbe valere l'ipotesi che l'una e l'altra costruzione fossero un tempo parte dello stesso Monastero della Colomba, il quale, del resto, dovette avere breve vita, come tale, se già nella pianta topografica di Antonio Campi del 1583 appaiono segnate, sulla sua area, alcune case di cittadini privati. Che poi un'attività del Bembo possa essersi svolta nell'ambito dell'antico convento, appare più che conveniente, ove appena si ricordino l'origine del Monastero, fondato da Bianca M. Visconti, e le frequenti relazioni intercorse fra il pittore cremonese e i Duchi di Milano.

Un 'San Sebastiano' del Foppa.

È con emozione sempre più profonda che, nel visitare o rivisitare Musei e raccolte private, ci s'imbatte in opere nelle quali riconosciamo e poi lentamente avvertiamo crescere nella nostra coscienza i segni più antichi di quella poetica della realtà naturale, su cui i nostri anni stanno drammaticamente tornando; incunaboli d'una verità che ha sorretto e sorregge in segreto le speculazioni secolari dell'intelletto, essi sembrano preferire anche in quei Musei e in quelle raccolte l'ubicazione schiva e appartata. Un segreto sembra il più delle volte proteggerli dagli splendori aurei che le 'gemme', immancabili ovunque, spargono intorno; e quando a isolarli non è la tradizionale e ripetuta menzogna di ritenerli al margine delle grandi storie rinascimentali, son essi stessi a crearsi intorno non si sa che timore, quasi del contadino che varca la soglia padronale, e non si sa che ombra.

Ciò è vero al punto che l'ambientazione museale, perfetta quando lo è per le 'gemme', sembra scendere per loro a una realtà più quotidiana e dimessa. Siamo ancora in una sala di Museo o non invece nella stanza d'una casa?

Scrivo questo perché la prima volta che m'accadde di vedere questo stupendo incunabolo realistico /*tavola* 35/ fu tra un Signorelli e un quattrocentista senese, più floreale che fiorito; e non che allora egli scansasse i suoi compagni di collezione, malgrado lo sgarbo e il corruccio che mi aveva subito colpito nel giovane contadino, nel vero e proprio 'scet', cui il Foppa aveva saputo ridurre o meglio condurre

Un 'San Sebastiano' del Foppa

il suo Sebastiano; è che di fianco a quella premessa di rigore formale e a quella decorazione intellettuale a chiave, esso creava una zona di carni, luci e ombre al sommo veritiere e naturali: la finestrella, ecco, d'una cascina; e guardar giù allora, fra le due rocce, la piana tremida di verde e a destra la casetta, il portico, il pozzo, le erbe...

Un altro fatto che in quelle visite e rivisite ci ammonisce sempre, è il ritmo naturale con cui il filone della poesia realista passa dall'uno all'altro dei pittori, anche nel caso in cui dall'uno all'altro le vicende siano di decenni e di secoli; non vorrei che in ciò facesse velo la mia personale natura, ma a me pare di poter dire che questo avviene proprio perché quel ritmo è legato e anzi interno al movimento stesso della storia naturale.

In proposito vorrei ricordare un episodio accadutomi anni fa, allorché assieme alla Dott. Cipriani e sulla stregua delle indicazioni di Roberto Longhi, mentore dell'indimenticabile mostra, attendevo al catalogo dei 'Pittori della realtà in Lombardia': si parlava della sezione dei 'precedenti'; una proposta, appunto di Roberto Longhi e purtroppo poi non realizzata, prospettava e giustamente alla nostra attenzione di portare quella sezione fino al '400; la proposta era per un'inedita 'Testa di Cristo' del Foppa, prossima per il taglio al 'Ecce Homo' Chéramy, ma per l'intensità e l'evidenza dolorosa del reale al S. Sebastiano dello 'Stendardo di Orzinuovi'. Caduto sul tavolo ingombro di fotografie di Moretto, Moroni, Ghislandi, Baschenis e Ceruti, il parallelo più stretto quella malinconica testa, come d'un contadino nato e vissuto nella malora, lo stabiliva coi gran vecchi dei teloni di Padernello: nei trecent'anni o quasi che separavano l'uno dagli altri quei capolavori, sembrava di poter sospettare al massimo un rapporto di figliolanza. Questo appunto per quella fusione che esiste sempre nei poeti realisti tra sommamente moderno e sommamente antico, una fusione che per esser interna al tessuto, tra cellula e cellula, del loro mondo non permette neppure che la si discrimini troppo.

L'episodio mi pare torni assai a proposito nella presente occasione: infatti quella prova fotografica di parentela, m'accadde di ripeterla, il giorno successivo, davanti a Costantino Baroni, amico anche lui e studioso appassionato delle vicende cosiddette minori: quelle cioè regionali. Ma, e mi limito qui alla sola domanda richiedendo il quesito ben altro impegno di dimostrazione e di risposta, quando mai

Un 'San Sebastiano' del Foppa

dalla fine del Rinascimento le vere rivoluzioni della cultura italiana non furono rivoluzioni regionali? Anzi solo in quel modo e solo in grazia di quelle, da una certa data in avanti la nostra cultura ha premuto con una sua verità non alienabile dentro il giro più vasto della cultura europea.

Se nella morsa delle corde che lo legano al tronco lo 'scet' del grande Vincenzo avesse facoltà di leggermi, direbbe forse che ho caricato le sue magre spalle di troppe cose; senonché ciò che io posso avergli messo addosso è niente o solo un tentativo di ridurre la sua presenza a una ragione critica prima e di difenderla poi, a confronto del peso di tristezza, veramente mortale, e tanto più quanto più come qui essa pare inconscia, di cui l'ha caricato il maestro; la tristezza per intenderci di chi è nato nella miseria e alla miseria è dannato.

Tuttavia una ragione critica che non evada dai suoi impegni, obbliga anche a riferimenti concreti e a concrete precisazioni: in quale momento della carriera del Foppa va insomma a cadere quest'operetta?

I punti fermi segnati fin qui dagli studi permettono una sistemazione che mi par sicura del nostro 'S. Sebastiano', in stretta vicinanza col 'S. Gerolamo' della Carrara: se si deve tener buona la data, in verità malamente leggibile, posta sulla 'Crocefissione' di Bergamo e se si deve credere che essa è anteriore al sunnominato capolavoro della medesima Pinacoteca, il nostro inedito andrebbe a cadere sulla fine del sesto decennio. Pare anzi che qui il maestro si sia servito dello stesso paesaggio, ma questa volta allontanando l'occhio fino a chiudere la panoramica, dove la luce è di fonte precisissima anche se dispersa come in un annuncio di meriggio, entro due rocce.

E che dire poi del modo in cui il pulviscolo della luce, franando nell'aria, lavora e consuma il corpo del ragazzo? E che della vitalità sottile e adolescente della materia con cui lo 'scet' si fa carne? E delle nuvole ferme per un momento nel cielo, vere e subitanee come in un 'impressionista' anteriore ad ogni memoria?

È inoltre chiaro che qui siamo davanti alla fondazione foppesca del tema: quello Berenson (portato comunemente dalla critica recente verso il 1480 ma che a mio avviso dovrebbe retrodatarsi d'almeno un decennio, proprio secondo la vecchia proposta del Malaguzzi) sarebbe così l'amplificazione a più figure della presente tavoletta; da quello si passerebbe ai due esemplari di Brera e del Castello, essi sì

da datarsi negli anni avanzati; allora come se anche la figura affiancasse la cronologia, si vedrà lo 'scet' crescere e farsi da monello, adulto. *Un 'San Sebastiano' del Foppa*

Tutto insomma torna a ricondurci alle radici e a meditare di quanti mai insegnamenti siano depositari i nostri padri più veri e più antichi, purché si sappia intenderli e ricuperarli non secondo i metodi dell'intellettualismo, ma secondo quelli che derivano dalla partecipazione quotidiana, inter et intus, alla nostra storia.

Giovanni Testori

Aggiunte al Bergognone.

La preziosa tavola in forma di lunetta, che è venuta recentemente ad arricchire le Civiche Raccolte d'arte di Milano, raffigura 'Cristo sul sepolcro fra due angeli' /*tavola* 36/; il gruppo (con il legno della croce) è campito su uno sfondo verde-scuro dal quale emerge una decorazione di angeli oranti disegnati in oro: i due in primo piano, a lato del Cristo, portano vesti d'un viola vibrante a riflessi vinacei, impreziosito dalle bordure aurate. Ed è questo, si può dire, il tono dominante del dipinto, però contrastante con la gran macchia avorio del torso del Cristo il cui volto olivastro ed il capo coronato di spine sono descritti con finezza di miniatore.

La qualità della pittura, la cifra stilistica e tipologica inconfondibile, escludono ogni dubbio circa l'attribuzione, del resto tradizionale, ad Ambrogio da Fossano [1].

È tuttavia da sottolineare che si tratta di un'acquisizione niente affatto pleonastica, al pur già nutrito catalogo del pittore, oltre che per la raffinata qualità, per la singolare novità iconografica: poiché Ambrogio, infatti, anziché Maria e Giovanni o le Pie Donne (come nelle lunette di Brera e della Carrara) ha posto di lato al Cristo due angeli, ma due angeli veri, cioè due ragazzetti ingolfati nel costume di penitenza, gonfi di pianto, che si premono il petto con la piccola mano, mentre quello di sinistra non può a meno di adocchiare verso gli spettatori come per cercare espressioni solidali di compianto. Insomma, una rara testimonianza della lirica devota tipica del Bergognone. Senza dire del brano squisito di pittura ch'egli ha saputo ricavare dal motivo inusitato dei ceri, ancor essi 'naturali' con tanto di colature e gocciolotti, e delle fiammelle che ravvivano con un discreto alone arancione il pallore dei visi paffutelli.

Aggiunte al Bergognone

La lunetta era parte di un polittico oggi disperso o più probabilmente faceva da coronamento a una pala di medie proporzioni, ma non sembra che possa collegarsi ad alcuna fra le superstiti.

Piuttosto incerta appare la collocazione cronologica del frammento. Anzitutto perché, allo stato attuale degli studi bergognoneschi, tuttavia non infrequenti negli ultimi decenni [2], bisogna dire che nel percorso del Fossano ci sono tuttora non poche zone d'ombra, a cominciare dallo spinoso problema delle origini e da quel decennio 1480-90 cui si attribuiscono per tradizione alcune opere piuttosto ineguali, sicché il quadro storico, quanto meno del primo tempo, risulta tutt'altro che convincente, a mio avviso.

Un punto, oggi come oggi, è peraltro da tenere per fermo: ed è che dal '90 ('Crocefissione' della Certosa di Pavia), e nelle altre opere sicuramente di quegli anni certosini (fino al '94) il Fossano accentua certe definizioni plastiche turbando in certo modo, specie nei volti, la quieta gamma grigia tipicamente lombarda e va soprattutto ricercando, anche con un più rigoroso disegno, una solidità costruttiva di forme, un effetto monumentale, da intendersi come risultato delle esperienze 'rinascimentali' maturate nel soggiorno al 'porto di mare' della Certosa pavese. Ora, la traccia di queste esperienze decisive permane relativamente sempre leggibile nel seguito dell'opera sua, tanto da potersi assumere come elemento di giudizio, quanto meno per discriminare le opere anteriori al '90. Ma ciò non esclude la difficoltà di situare chiaramente certe opere nel catalogo del Bergognone, per via di quella incostanza stilistica che lo porta — secondo le dimensioni stesse, la destinazione, il soggetto del dipinto — a essere più o meno sostenuto oppure dimesso nel tono, corretto o semplicemente corsivo nella definizione formale, più o meno libero o addirittura ardito nelle invenzioni come nelle soluzioni pittoriche. Difficoltà acuita, infine, oltre che dal successivo intervento di suggestioni varie (in primis la leonardesca) che aggallano e si mimetizzano in modo illogico, da quelle ripetizioni ritardatarie — specie dopo il 1510 all'incirca — in cui stile e qualità scadono anche per la partecipazione di Bernardino e di altri aiuti.

Il discorso porterebbe, come si vede, assai lontano e occorre differirlo, di necessità, ad altra occasione. Per tornare alla nostra lunetta — dopo quanto ho accennato — sarei tentato di collocarla, non solo e non tanto per una pura affinità stilistica, accanto alla 'Pietà' Cagnola; sarebbe a dire

Aggiunte al Bergognone

fra le prime cose di Ambrogio, quindi intorno all'80 e magari anche poco prima. Tale il suggerimento che più di una volta affiorò, peraltro in forma ipotetica, sulle labbra dello stesso Costantino Baroni, quando più d'una volta, discorrendone, mi esortava a pubblicargli questo 'suo' pezzo. In forma ipotetica, dicevo, perché chi potrebbe dire e in base a quale argomento pienamente convincente, che proprio la 'Pietà' Cagnola sia di quel primissimo tempo piuttosto che del periodo certosino documentato — cioè tra l'88 e il '94 — come tante altre tavolette dipinte con la stessa scioltezza corsiva per le celle dei frati certosini, all'infuori di quella 'dignità iconica' che Ambrogio invece metteva nelle grandi pale ufficiali, nate in quei giorni dalle sue stesse mani?

Comunque — a parte che, nonostante la relativa licenza iconografica (che parla di un committente di gusti raffinati) il pezzo è di tono piuttosto aulico, specie nei confronti della 'Pietà' Cagnola pur così prossima nel clima patetico — la nostra lunetta sembra in ogni modo collocabile intorno a quella data 1490 che è uno dei pochi punti fermi su cui si può contare: la testa del Cristo, tra l'altro, può accostarsi appunto a quella raffigurata nella 'Crocifissione' e anche nel 'Cristo portacroce' pavese piuttosto che a quella più 'leonardesca' della lunetta della Carrara.

Più facile è invece la definizione delle due tavolette (evidentemente parti di un complesso disperso) con 'S. Pietro e s. Giovanni Battista' della raccolta Suida di New York [3] */tavola 37/*, anche queste generosamente segnalatemi da Costantino Baroni. Sono collocabili, infatti, sullo scorcio del secolo; riferibili cioè a quel tempo felice della pittura bergognonesca che sboccia, dopo il determinante periodo certosino, come un più libero ripensamento e insieme ritorno consapevole ai modi più congeniali ma ora nutriti di quelle esperienze; a quel tempo che comprende, fra l'altro, i freschi di S. Satiro (1495) oggi a Brera (freschi che un secolo dopo valsero al Bergognone le 'molte lodi' di Paolo Morigi) [4]; quelli poco noti già nel convento di S. Erasmo e ora in casa Perego a Cremnago; quelli della cappella di S. Martino in S. Pietro in Gessate e, infine, per citare un'opera ingiustamente mal nota, il trittico di S. Eustorgio. È chiaro che qui il Bergognone ha dalla sua una scioltezza di disegno, una sicurezza di impianto — s'intende, relativamente al suo stile — che non possedeva certo al tempo della pala pavese di S. Pietro in Ciel d'Oro (ora all'Ambrosiana), ma che non è neppure lo squadro talora un po' contratto imposto a certi manichini

Aggiunte al Bergognone

del periodo certosino. Par di cogliere, anzi, nella testa del 'S. Pietro', anche qualche eco leonardesca; ma più che altro Ambrogio palesa una maturità che sembra riflettere il livello ormai notevolmente cresciuto di tutto l'ambiente artistico milanese di fine secolo. Da distinguere, beninteso, da quella che sarà la 'maturità', forse più rinascimentale ma meno personale, del polittico bergamasco di S. Spirito (1508) o delle note tavole lodigiane dell'Incoronata.

Franco Mazzini

NOTE

[1] Del pezzo ha dato una breve notizia P. Arrigoni (*Doni ed acquisti dei Civici Musei di Milano*, in 'Bollettino d'Arte', 1954, p. 81), citandolo come opera giovanile del Bergognone. Il dipinto, a tempera su tavola, misura cm. 63,5 × 123. Lo stato di conservazione è discreto; è peraltro evidente che in passato ebbe a subire puliture troppo spinte, che hanno alquanto svigorito particolarmente il torso del Cristo. Come Bergognone fu acquistato a Londra dal Colnaghi nel 1948, proveniente da Racc. priv. inglese, forse di James Fitzalen (anche secondo un'indicazione sul retro della tavola). Debbo queste informazioni alla cortesia del Dr. Vitale Bloch, che qui ringrazio.

[2] Per la bibliografia (fino al '48) v. quel mio libretto edito da 'La Scuola'. Cfr. poi C. Baroni e S. Samek, *La Pittura Lombarda del 400* (Milano-Messina, 1952) e F. Wittgens, in *Storia di Milano* (1956), VII.

[3] Le due tavolette furono acquistate verso il 1930 a Lucerna e recavano l'attribuzione a Roger van der Weyden. (Debbo queste notizie alla cortesia del Prof. Wilhelm Suida che qui ringrazio anche per avermi concesso di pubblicare i dipinti).

[4] Paolo Morigi, *La Nobiltà di Milano* (Milano, 1595); (ediz. 1619, V, p. 459). Questa citazione, che è la più antica dopo il Lomazzo, era, ch'io mi sappia, passata finora inosservata.

L'"Adultera" del Tintoretto a Milano.

Ricordata e descritta dai vecchi scrittori locali del Sei e Settecento — dai Santagostino al Torre al Latuada [1] — l'"Adultera" del Tintoretto nella Pinacoteca Arcivescovile di Milano non ha goduto presso i moderni studiosi di una fortuna pari alla sua antica fama.

Già il pur diligente Mongeri, dando alle stampe nel 1872 la sua *Arte in Milano*, non credeva opportuno registrare il dipinto tra quanto era rimasto di 'osservabile' nella Galleria dell'Arcivescovado, dopo il passaggio a Brera, sessant'anni avanti, di un gruppo di opere di pregio. Quanto alla letteratura posteriore e ai più recenti cataloghi e repertori dell'opera del Robusti, l'esemplare milanese dell'"Adultera" non vi è, in genere, neppur citato. Fanno eccezione un vecchio

articolo del Nicodemi sulla Pinacoteca Arcivescovile [2] e il noto libro di Erich von der Bercken e di A. L. Mayer sul maestro, nel quale il quadro è elencato tra le opere giovanili del Robusti, accanto alla versione dello stesso tema già nella raccolta von Rath e ora al Rijksmuseum di Amsterdam, e posto in rapporto con la tanto più celebre 'Adultera' di Dresda. Lo stesso von der Bercken ripeté la segnalazione nella 'voce' del Thieme-Becker dedicata all'artista (1939) nonché nel catalogo annesso alla sua successiva monografia (1942) [3].

L' ***'Adultera'*** *del Tintoretto a Milano*

Nonostante i citati accenni, la tela non sembra esser stata presa in esame da altri studiosi, fors'anche in conseguenza della sua non agevole ubicazione: tanto che l'Arcangeli, rivendicando al Tintoretto sulle pagine di questa rivista (gennaio 1955) la 'Disputa di Gesù', già anch'essa all'Arcivescovado ed ora esposta nel Museo del Duomo milanese, era costretto a far parola del suo 'probabile « pendant »', l'*'Adultera'*, con qualche incertezza.

Eppure il quadro esiste e tuttora si conserva, appeso alquanto in alto sopra una porta, nella maggior sala della Pinacoteca Arcivescovile. Nel presentarne, credo per la prima volta, una riproduzione */tavola* 38/, mi è doveroso e caro aggiungere che il dipinto non era sfuggito alla sagacia di un eccezionale conoscitore delle cose d'arte milanesi quale era il compianto amico Costantino Baroni; e certo, se il tempo non gli fosse venuto meno, egli stesso non avrebbe tralasciato di dar conto della ricerca già intrapresa.

Che il dipinto oggi esistente all'Arcivescovado sia il medesimo citato dalle antiche fonti, si rileva senz'ombra di dubbio dalla rispondenza con la precisa descrizione offertane, con identiche parole, dai Santagostino e dal Latuada [4]. Quanto all'autografia, basta a renderne persuasi un esame a distanza ravvicinata della tela, purtroppo in non felice stato di conservazione per gli squilibri dovuti a vernici alterate e ridipintura che hanno reso, tra l'altro, vacillante la prospettiva di uno dei tondi marmorei inseriti nel pavimento. Ma la freschezza pittorica di taluni passaggi, ad esempio nella camiciola dell'uomo giacente a destra, o nella tunica dell'altro chino sopra di lui; la qualità assai alta di particolari quali la testa del Cristo e la veste del maestoso vegliardo in piedi, di un sontuoso tessuto violaceo screziato di rosso; infine la generale impostazione cromatica, tenuta su toni caldi e profondi su cui spicca, nell'immagine del Redentore, un più sonoro accordo di blu, granata e arancione,

L' ***'Adultera'*** *del Tintoretto a Milano*

non possono non appartenere a Jacopo in persona nel suo tempo giovanile, conclusosi con la 'Cena' del 1547 a S. Marcuola.

Che si tratti di opera originale e importante del Maestro, è confermato dall'esistenza di un'antica copia (pubblicata dal Pallucchini nel suo prezioso libro sulla *Giovinezza del Tintoretto*) [5] che ne riproduce sostanzialmente lo schema compositivo, con l'aggiunta di un personaggio di schiena in primo piano, come nell''Adultera' di Dresda. Mentre, pertanto, risulta evidente la contaminazione operata dal copista tra due differenti versioni dello stesso argomento, la conoscenza diretta del quadro milanese viene a suffragare la ipotesi, avanzata dal Pallucchini sulla scorta della copia a lui nota, di uno stretto collegamento tra di esse, secondo una successione cronologica che include come termini antecedenti l''Adultera' già von Rath e quella della Galleria Nazionale di Arte Antica in Roma.

In effetti, pur essendo palese il rapporto tra i due quadri di Milano e di Dresda non solo nell'identica articolazione, entro il contorno ad ellissi, della figura del Cristo, ma altresì nella ridotta profondità del palcoscenico, nel secondo dipinto il tema appar svolto con una concentrazione drammatica che prelude già da presso alla 'Cena' di S. Marcuola e ai due esemplari dello 'Svenimento di Ester' ad Hampton Court e all'Escoriale. Nell''Adultera' milanese, per contro, la schiera degli astanti sulla sinistra, scarsamente partecipi all'azione e preoccupati soprattutto, si direbbe, della propria dignità e della rarità dei sontuosi abbigliamenti, richiama piuttosto l'impaginazione del 'Viaggio di S. Orsola' in S. Lazzaro dei Mendicanti a Venezia. Si può concludere perciò che il quadro dell'Arcivescovado sia stato eseguito tra il '45 e il '47 con qualche anticipo sull''Adultera' di Dresda, mentre la 'Disputa di Gesù coi Dottori', con cui esso non ha alcuna precisa relazione né di formato né di stile, va riportata piuttosto, secondo la proposta dell'Arcangeli, verso il '42-'43, nella fase cioè di maggior accostamento ai modi dello Schiavone.

G. A. Dell'Acqua

NOTE

[1] A. e G. Santagostini, *Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, I ed. s. d., II ed. Milano (1747); C. Torre, *Il Ritratto di Milano*, Milano (1674); S. Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano (1737).

[2] G. Nicodemi, *La Pinacoteca dell'Arcivescovado di Milano*, in 'Rassegna d'Arte' (1914), p. 279 e segg.: '... un'*Adultera*, del Tintoretto, grande quadro con meravigliosa ricchezza nelle figure...'

[3] E. von der Bercken - A. L. Mayer, *Jacopo Tintoretto*, München (1923), vol. I, p. 291 (vi è espressa l'opinione che l''Adultera' del Palazzo Arcivescovile segua nel tempo a quella di Dresda svolgendone il motivo della guarigione di un malato nell'episodio di destra); E. von der Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München (1942), p. 115, n. cat. 214.

[4] 'Un Quadro del Tentoretto, cioè l'Adultera condotta da un Manigoldo vestito di ferro avanti al Signore, che sta seduto in atto di parlare con lei, accennandole con una mano, un Vecchione vestito di broccato, sta rimirando il Signore, con altre figure stanno ridendo dietro al Signore, uno gettato per terra e tenuto con una mano in un braccio, da un altro una Donna con un Bambino nudo sta ridendo, alto onze 32., largo onze 54., cornice nera, duoi fili d'oro' (Latuada, II, pp. 82-83).

Fatto il ragguaglio fra 'onze' e centimetri, le misure della tela (158 × 278) risultano in larghezza leggermente inferiori a quelle date dal Latuada.

[5] R. Pallucchini, *La giovinezza di Jacopo Tintoretto*, Milano (1950), pp. 108-109 e fig. 171.

Un disegno del Tibaldi.

A seguito della nota pubblicata su questa stessa rivista qualche tempo fa (v. 'Paragone' 61, Gennaio 1955, p. 47) da L. Grassi, mi sembra doveroso far conoscere senz'altro indugio, in tema di disegni di Pellegrino Tibaldi, questo foglio inedito del Museo di Digione /*tavola* 39/[1]: straordinario, direi, proprio per l'immediata evidenza con cui dichiara il suo autore senza possibilità di equivoci, ponendosi esattamente accanto agli affreschi di Palazzo Poggi e alla 'Sacra Famiglia' della Pinacoteca Nazionale di Napoli — della cui Madonna è quasi una precisa controfigura —, ma insieme eccezionale per il vivo richiamo che esso suggerisce ad un elemento della cultura del Tibaldi di solito non ricordato, e, del resto, non sempre altrettanto apparente. L'ascendenza correggesca — che non si nota davvero nella testa della Madonna di Napoli — mi pare infatti assai scoperta nella testa malinconica e sensuale del disegno di Digione (a quella, d'altra parte, quasi sovrapponibile); e lo stesso umore si avverte bene in tutta la figura, quasi frutto di una intensa meditazione intorno ai nudi delle cupole di Parma, al ritorno dagli studi romani sui nudi della Sistina: meditazione già qui ricca di spunti subito svolti nel più personale dei modi, e che non affiorerà altrove mai ostensibilmente. La corrispondente faccia tutta 'michelangiolesca' di tale momento

Un disegno del Tibaldi

di Pellegrino vien presentata in maniera quasi esemplare dal disegno di 'Viragine' pubblicato dal Grassi: che, caso singolare, coincide per tecnica, misure, e fors'anche soggetto (?) con il disegno di Digione — serbandoci forse ambedue la memoria di una sua composizione non altrimenti nota [2].

Ilaria Toesca

NOTE

[1] Collection Trimolet, n° 53. A sanguigna su carta bianca, mm. 356 × × 258. Porta la giusta attribuzione tradizionale al Tibaldi. Ne debbo la foto alla gentilezza di Mlle M. Geiger, assistente del Museo.

[2] Il disegno del codice Resta è anch'esso a sanguigna su carta bianca e misura cm. 26 × 34 (la composizione è per largo invece che per alto). Tanto il foglio di Milano che quello di Digione appaiono tagliati agli angoli; quello di Digione è quadrettato per l'ingrandimento. Quanto al soggetto, le due figure (che forse appartennero ad una stessa serie e ad uno stesso collezionista) potrebbero anche legare fra loro. Tutte e due sembrano posare tra le nuvole, ed hanno aspetto mitologicamente 'sibillino': studi, forse, per un affresco. La datazione del disegno dell'Ambrosiana al tempo di Palazzo Poggi, proposta dal Grassi, combina con quanto detto qui sopra, e con la datazione allo stesso tempo della Madonna di Napoli, proposta dal Bologna (1953 e 'Paragone' 73, gennaio 1956, p. 27; cfr. fig. 25, ivi).

Un 'San Sebastiano' di Antonio Campi.

'Antonius Campus Cremonensis fa. 1575' è firmata e datata questa tela che il museo milanese del Castello (come gentilmente mi comunica la Signorina Nietta Aprà) acquistò nel 1938 dalla Signora Caterina Clerici /*tavola* 40/. La somiglianza subito avvisabile col 'San Sebastiano' del Dosso a Brera può spiegare perché il vecchio catalogo del Malaguzzi, commentando il quadro braidense, volesse citare, pur senza darne ragioni particolari, un quadro di eguale argomento di Antonio Campi in casa Calstelbarco che potrà forse essere identico a questo pervenuto al Castello. Ma comunque di ciò, la chiara evocazione dossesca nel nuovo dipinto trova la giustificazione più sicura dal rammentare che il dipinto del Dosso era in origine nella Chiesa dell'Annunziata a Cremona, città dei Campi.

Oltre la evidenza del rapporto, resta però a vedere che cosa Antonio abbia aggiunto di suo al suggerimento dossesco che era di circa cinquant'anni prima. La ricca e nuova me-

Un 'San Sebastiano' di Antonio Campi

scolanza è, manco a dirlo, per una parte, di accenti romanistici (e sono i più grevi) nel vecchio centurione barbato, nelle fronde metallizzate, nella erudizione delle faretre in primo piano e nell'imperioso atteggiamento plastico del nudo; per l'altra invece, di nuove ricerche di rapporti veridici fra lume e materia delle cose, quando, via via che si risalga il corpo del Santo, trovano arresti e battute bellissimi nel torso scrutato alle ascelle, nella fontanella della gola, nel prominente pomo d'Adamo; esperimenti che vanno oltre quelli del contemporaneo Figino e già tentano cautamente le soglie della prossima età caravaggesca. Nel 'museo immaginario' del Caravaggio, giovanissimo apprendista milanese, va dunque immesso anche questo numero di Antonio Campi, tanto più significante in quanto più antico delle prove di San Marco (1577), di San Paolo (1581) e di Sant'Angelo, (1583).

Roberto Longhi

Un ritratto del Cavagna.

Fra i numerosi esperimenti del tardo Cinquecento Lombardo in cerca di una nuova, concreta evidenza nel campo del ritratto, questo che presento (da una raccolta parigina) è certamente fra i più impegnati /*tavola* 41/.

Ed è qui certamente il moroniano e bergamasco Cavagna che ci espone tutto vero, dal rasone trinciato delle maniche al candido goletto inamidato, alla pelle tesa e lustra, all'ombra proiettata dai baffi a punta, alla lucida untuosità della 'savonarola' di buon castagno, questo onestuomo bergamasco, dilettante organista.

Curioso che il ritratto fosse fin qui riferito a uno dei Carracci. Ciò può significare quanto sia ancor difficile intendere che, pur nella affinità dei moventi antimanieristici, i Carracci, Annibale compreso, non ricercarono mai una simile densità e raffermatura di materia e concentrazione di momento, né un'altrettale comunicazione con l'osservatore, quasi costretto a identificarsi col modello: a volgersi con lui allo schiudersi della porta, mentre già la nota dell'organo, staccato a un tratto il pedale, si spegne. La qualità della 'savonarola' di fabbrica bergamasca (e già nota da tanti ritratti moroniani) sembra quasi la stessa che il Caravaggio, negli stessi anni, dà a quella del suo primo San Matteo. Ed

Un ritratto del Cavagna

anche nel percorso del Cavagna, infatti, un'opera come questa, difficilmente può cadere fuori dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Roberto Longhi

Una 'Tortura di Cristo' del Morazzone.

Attribuita nel 1911 dal Bode a Daniele o a Benedetto Crespi, da altri più recentemente al Cerano, questa 'Tortura di Cristo' (nella Galleria Robert Vose a Boston) è invece, ben s'intende /*tavola* 42/, del Morazzone in uno dei suoi momenti più alti: quelli che certo non mancheranno quando sorga l'opportunità di radunare un'antologia significativa del primo Seicento milanese, recentemente avvilito dalla sciamannata mostra di Roma.

Il dipinto americano (di circa 119 cm. × 125) è chiamato impropriamente il 'Pentimento di San Pietro', episodio che vi figura, infatti, ma soltanto come inserto marginale e, poco manca, sotterraneo, del vero e principale argomento col Cristo legato per la imminente flagellazione.

Com'esso sia inscenato, non m'indugerò a dire avendo già ripetutamente indicato di che umori bizzarri ed esasperati si parassero gli ultimi manieristi milanesi nei primi decenni del Seicento; ed anche perché nuove e belle osservazioni in proposito ha fatto recentemente il Testori nell'occasione della breve e intelligente mostra torinese.

Valga tuttavia osservare che di tutta la singolare tendenza il dipinto esprime una delle punte più laceranti. Una decadentistica, morbosa acutezza pervade il dipinto e, nel Cristo, si spinge a una estenuazione disperata di orgoglio aristocratico, dove le ombre del Caravaggio si restringano a colmare le fossette e le 'saliere' dell'inaudito contrappunto anatomico. Un orrore meduseo si affila e scintilla tra le borchie di un seggio di pretura, gli scudi e gli elmi traccianti nella penombra e la testa di San Pietro ricercata in anticipo col sadismo raccapricciante dei surrealisti in questua di crostacei.

Roberto Longhi

APPUNTI

Ercole Ferrata: un bozzetto della pala della Santa Emerenziana.

Il livello ancora quasi preistorico delle conoscenze attuali intorno alla scultura italiana del Seicento, ove si eccettuino le personalità di artisti di primissimo rilievo, e la carenza, fra noi, dopo i buoni saggi d'avvio del Fraschetti e del Muñoz, di seri specialisti della materia, sono fatti così noti che sembrerebbe ozioso richiamarli a mente, se, proprio ora, come caso limite di tale deprimente situazione di fatto, non fosse apparsa in seno alla Mostra dei Seicento Europeo una bizzarra microsezione dedicata alla scultura di quel secolo. Stranissima e veramente 'barocca' per dirla col Cicognara e col Burckhardt: tronfia nelle intenzioni, vacua nei risultati. Se pure forse anche utile in un punto: nell'involontario avvertimento che da essa, in forza di contrasto, promana sulla necessità, ancor oggi primaria, che si producano i testi, si pubblichino inediti, si leggano i documenti: di far progredire, in breve, il lavoro di base della indagine filologica, della raccolta e sistemazione del materiale; lasciando ai dilettanti di 'pornografia del misticismo' le discettazioni freudiane intorno agli 'eccitamenti senili', le 'private fisiologie' e altre consimili inanità. Credo, allora, possa essere utile anche la presentazione di questo sconosciuto bozzetto di Ercole Ferrata (cm. 71 × 51) in collezione privata romana */tavola* 43/ per la splendida pala marmorea */tavola* 44/ che, insieme con le quattro consorelle di Antonio Raggi, Domenico Guidi, Melchiorre Caffà e Giovan Francesco De' Rossi, fa di S. Agnese in Agone un impareggiabile museo della scultura romana del terzo venticinquennio del secolo. Si deve al Golzio, benemerito esploratore di archivi romani, di aver fatto conoscere nei particolari (in *Archivi d'Italia*, 1933-34, p. 300 ss.) le vicende relative al grande altorilievo di Ercole Ferrata e Leonardo Reti attraverso documenti dell'Archivio Doria Pamphilj. Con atto notarile del 23 luglio 1660 il Ferrata assumeva la commissione di eseguire per l'Eccellentissima Casa Pamphilj (cui apparteneva la chiesa contigua al palazzo principesco di Piazza Navona) una statua della Santa e un rilievo con una storia di S. Emerenziana, impegnandosi a fornirne il modello in piccolo, il modello in grande e a consegnare il lavoro compiuto entro due anni. Ciò che però non avvenne, in quanto alla morte

E. Ferrata: un bozzetto della pala della Santa Emerenziana

del Ferrata nel 1686, mentre la statua di S. Agnese era già da tempo ultimata e collocata sul suo altare, il rilievo, pure posto in opera, era stato però portato a compimento solo nelle figure del registro inferiore, onde la sua prosecuzione fu affidata a Leonardo Reti, il quale con atto notarile del 19 aprile 1689 assumeva con i Pamphilj l'impegno di completare l'opera entro un anno e mezzo. Anche questa volta, tuttavia, la scadenza non fu osservata e dovettero trascorrere altri venti anni perché la grande pala marmorea ricevesse, nel 1709, definitivo compimento; la parte eseguita dal Reti essendo consistita 'in una Santa, et un Angelo, che porta la corona da una mano, e dall'altra una palma, in due mezzi putti con una testa d'Agnello, tutti di Bassorilievo, con una parte di prospettiva e qualche nuvola e poco d'urna', vale a dire tutta la zona superiore della composizione. Zona della composizione che manca per la metà di destra con la figura dell'angelo in un bozzetto del Ferrata per la stessa pala di S. Agnese appartenuto a Evan Gorga e di cui s'ignora l'attuale ubicazione, noto per essere stato esposto nella sezione intitolata 'Ricordi d'arte dei secoli XVII e XVIII' presso le Mostre retrospettive tenutesi nel 1911 in Castel Sant'Angelo in occasione del cinquantenario della proclamazione di Roma a capitale d'Italia, nel cui catalogo è riprodotto a pagina 88. Per quel poco che è dato di poter ricavare dalla scadentissima illustrazione, la mancanza nel bozzetto già Gorga di ogni elemento figurale per il quarto circa della composizione che abbraccia tutta la zona superiore di destra — dell'angelo resta solo la corona ch'egli teneva sollevata presso il capo della S. Emerenziana e un frammento d'ala e la stessa architettura del fondo viene a interrompersi di netto ai limiti dell'area vuota, mentre il lapidatore sul primo piano a destra ha perso i due compagni ai suoi lati (di quello a sinistra restano tracce del panneggio) — può far ritenere che tale zona sia una successiva reintegrazione di una vecchia rottura fatta per completare il bozzetto almeno nella sagoma d'insieme, o che un difetto di cottura abbia fin dall'inizio compromesso il modelletto in un vasto settore della sua superficie. La lettura frammentaria di esso può ora essere integrata dal bozzetto che qui si presenta, in tutto simile al precedente se non nei minuti particolari, ma, probabilmente, di diverso formato, e in soddisfacente stato di conservazione, detratte le mutilazioni delle parti in maggiore aggetto: nel braccio sinistro dell'angelo impugnante la palma del martirio e in ambedue quelle del lapidatore in piedi in primo piano

E. Ferrata: un bozzetto della pala della Santa Emerenziana

a sinistra. Se poi il bozzetto mutilo già Gorga o invece questo presente — il modelletto indicato nel contratto di allogazione del 1660 — sia da riconoscersi in quello elencato nell'inventario dei beni dello scultore redatto alla sua morte dal notaio Senapa (Archivio di Stato di Roma) è questione irrilevante, risiedendo il singolare interesse dell'opera che qui si presenta nella possibilità che essa offre, a differenza dell'altra lacunosa, d'istituire partitamente il confronto con la grande pala 'delle due mani' che ne deriva, della cui elaborata condotta si è già ricapitolata la storia. Sembrerebbe, a prima vista, che il Reti nel portare a compimento l'opera del Ferrata si sia tenuto abbastanza fedelmente aderente, almeno nella composizione, all'idea del maestro. Immutato il numero dei personaggi e il loro disporsi nel campo dell'azione scenica, e tuttavia profondamente diversi appaiono, nella terracotta e nel marmo, i risultati espressivi. La più sensibile alterazione dello schema compositivo del Ferrata è portata dal Reti nel mutato configurarsi dell'imposto della figura della S. Agnese, la cui intelligente posizione, raccolta e avvitata nel pronunciato girarsi in basso e in avanti della testa e del busto e nell'opposta divergenza spaziale delle braccia — con una mossa che, apparendo una inequivocabile citazione dalla S. Margherita di Annibale Carracci in S. Caterina de' Funari, dichiara le predilezioni del Ferrata e i fondamenti algardiani della sua cultura — è, nella pala marmorea, amplificate le proporzioni della figura, svolta in superficie lungo un'accentuata diagonale, con soluzione ben altrimenti corriva, anche se mascherata dal trito rigoglio del drappeggio. In parallelo, l'angelo si stira verso l'alto e si allunga verso terra, disponendosi su di una inversa, precipite diagonale, per costituire, insieme con la S. Agnese, una figura di triangolo isoscele col vertice puntato verso il basso e materializzato nella corona di rose poco al di sopra del capo della S. Emerenziana. Tale una meccanicizzazione della idea del Ferrata assume la più marcata evidenza in cospetto del bozzetto, la cui bella unitarietà pone maggiormente in risalto il divario di stile che, nella pala marmorea, turba il rapporto di compresenza tra la zona inferiore e quella superiore. Dove la prima si configura in ampio equilibrio di composizione e chiaro risalto di volumi, nel modulo classicheggiante dei volti dolcemente torniti o negli ampi e solenni paludamenti all'antica secondo stilemi di fedele stampo algardiano, la seconda appare, all'opposto, risolta in un giuoco artificioso e irritato di impostazioni e

E. Ferrata: un bozzetto della pala della Santa Emerenziana

movenze delle figure, di drappeggi ciclonicamente sconvolti, di enfasi patetica e di accentuazioni mimiche nei pungenti musetti neocorreggeschi: quasi una caricata interpretazione dei modi tardi del Bernini, quali potevano venire mediati al Reti per il tramite di un Antonio Raggi.

Italo Faldi

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (V-1957)
Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

1 - *Bonifacio Bembo: 'Profeta'*

Genova, Santa Maria di Castello

2 a - *Bonifacio Bembo: trittichetto* *Firenze, racc. Acton*

2 b - *porta della Sagrestia aquilonare* *Milano, Duomo*

3 - Pittore toscano c. 1350: 'Madonna in trono fra Santi' *Viboldone, Abbazia*

4 - Giusto de' Menabuoi: 'Sant'Ambrogio' *Bologna, coll. privat*

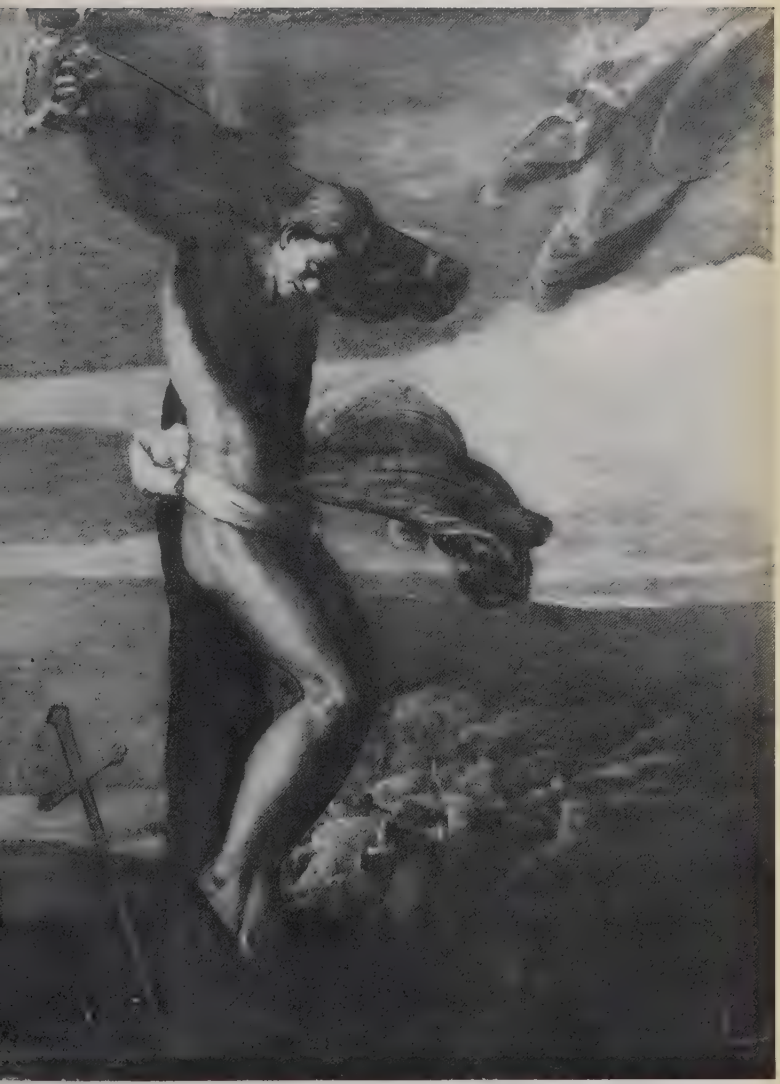
5 - Giusto de' Menabuoi: 'Nascita della Vergine' *Londra, Galleria Nazionale*

6 - Giusto de' Menabuoi: 'Sposalizio della Vergine' *Londra, Gall. Nazionale*

7 - Michelino da Besozzo: 'San Lorenzo e committente' (part.) *Viboldone, Abbazia*

8 - Pedro Machuca: 'Deposizione' *Parigi, Louvre*

) - Pedro Machuca: 'Sepoltura di Cristo' *Parigi, Louvre*



1 - Perin del Vaga: 'Deposizione' (part.) *Hampton Court (per gentile concessione)*

12 - Perin del Vaga: 'Deposizione' (part.) *Hampton Court (per gentile concessione)*

13 - Pedro de Campaña: 'Deposizione' *Montpellier, Museo Fabre*

14 - Perin del Vaga: 'Deposizione' *Londra, British Museum (per gentile concessione)*

15 - Pedro de Campaña: 'Adorazione dei Magi' *León, Cattedrale*

16 - Pedro de Campaña: 'Le Sette Virtù Cristiane' *Mexico, Museo San Carlos*

17 - *Luis de Morales: 'Madonna col Bambino'* *Madrid, Prado*

18 - *Pedro de Campaña: 'Flagellazione'* — *Varsavia, Museo Nazionale*

19 - A. Algardi: 'San Filippo Neri' *Spoleto, San Filippo Neri*

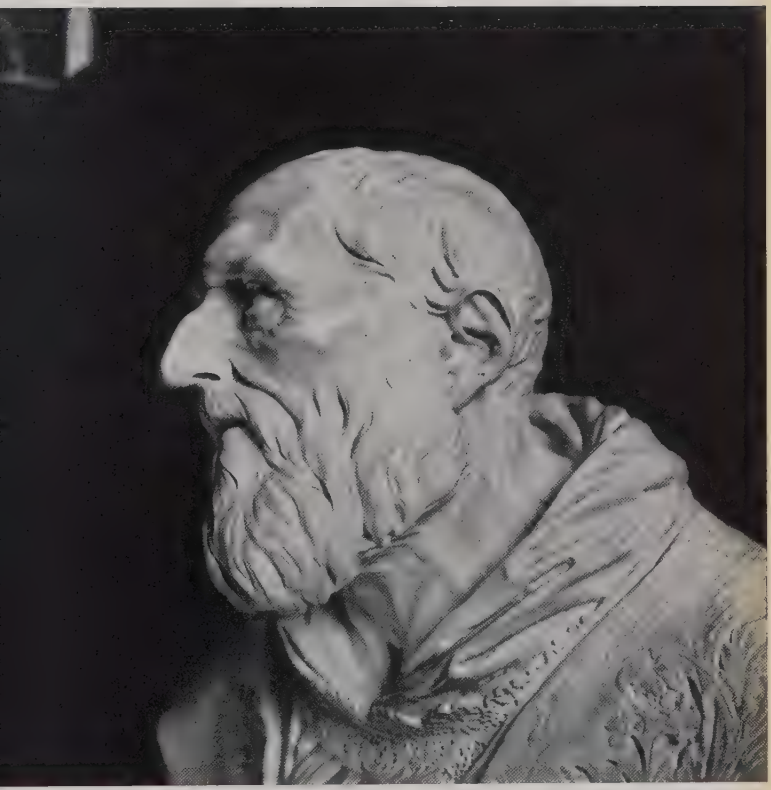
20 a - *G. B. Maini: 'San Filippo Neri'*
Roma, San Pietro

20 b - *A. Algardi: 'San Filippo Neri'*
Roma, sagrestia della Chiesa Nuova

21 - A. Algardi: 'San Filippo Neri' (part.) *Roma, sagrestia della Chiesa Nuova*

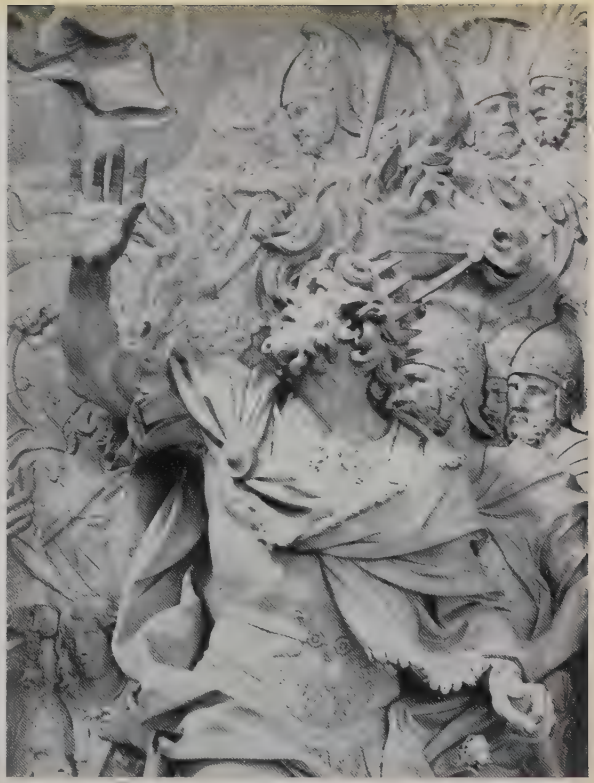
22 a, b - *A. Algardi: 'San Filippo Neri' (particolari)*

Spoleto, San Filippo Neri



3 - A. Algardi: 'San Filippo Neri' (part.) *Spoleto, San Filippo Neri*

24 a - *A. Algardi: 'busto di Gregorio XV'*
Roma, sagrestia della Chiesa Nuova



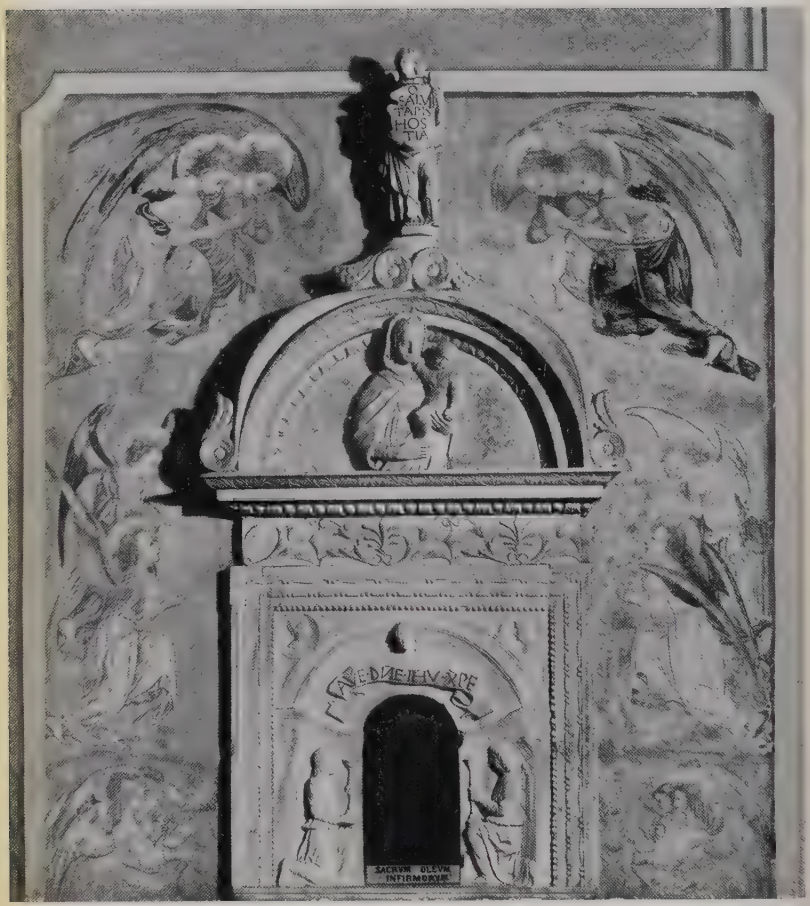
24 b - *A. Algardi: 'La fuga d'Attila' (part.)*
Roma, San Pietro

25 - A. Algardi: 'La fuga d'Attila' (part.) *Roma, San Pietro*

26) - A. Alvardi: 'Medusa' (dal sepolcro Santarelli) — *Roma, Santa Maria Maggiore*

27 a - *A. Algardi: `Gesù deposto`*
Roma, cripta dei SS. Luca e Martino

27 b - *A. Algardi: `La Maddalena portata dagli Angeli`*
Roma, SS. Luca e Martino



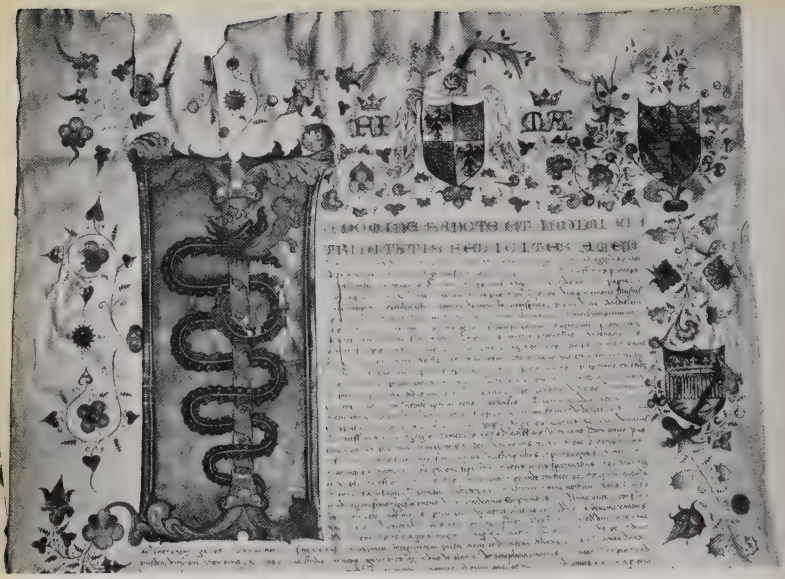
28 - Arte dei De Veris: 'Angeli' *Santa Maria in Campomorto (Pavia)*

29 - gli Zavattari: 'Madonna in trono e sei Santi' (ricomposizione) *Roma, Castel Sant'Angelo e Firenze, racc. privata*

30 - gli Zavattari: 'I santi Antonio ab. e Benedetto' *Firenze, racc. privata*

31 a - *gli Zavattari: 'Santa Lucia'*
Firenze, racc. Longhi

31 b - *arte lombarda c. 1440: 'Madonna col Bambino e tre Santi'* *già a Monaco, racc. A. L. Mayer*



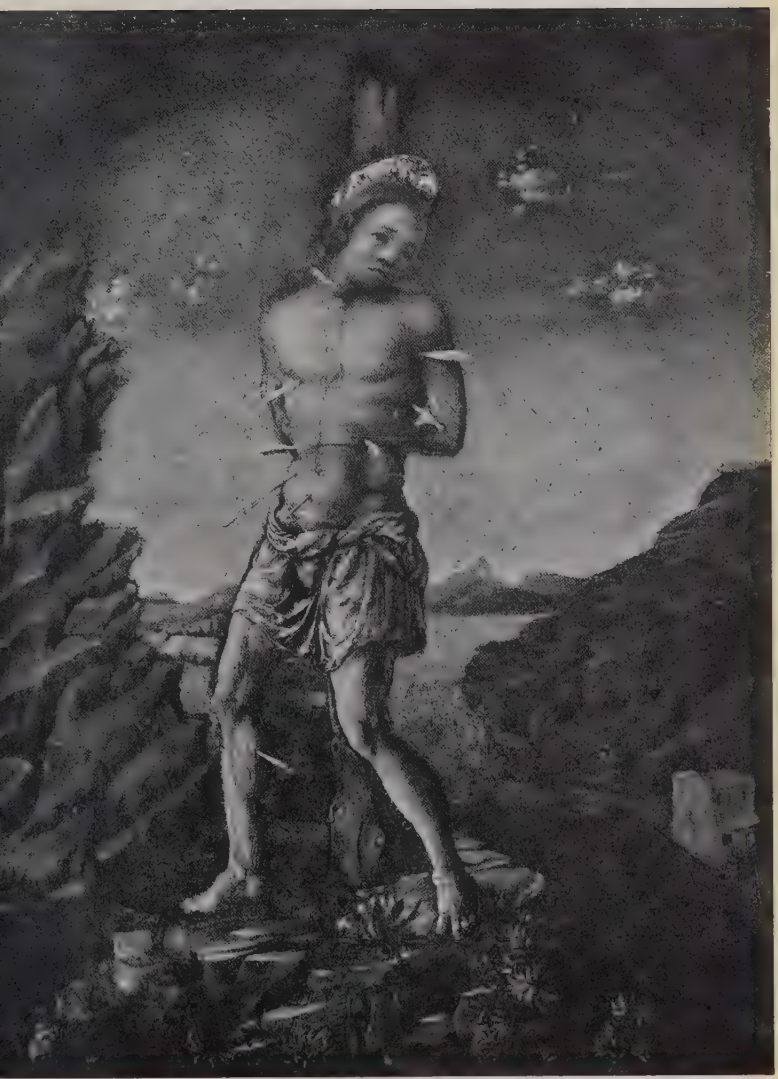
32 a, b - *Giovanni da Vaprio: 'Diploma Borromeo del 1445' (particolari)* *Milano, Trivulziana*

3 - Giovanni da Vaprio (?): frontespizio

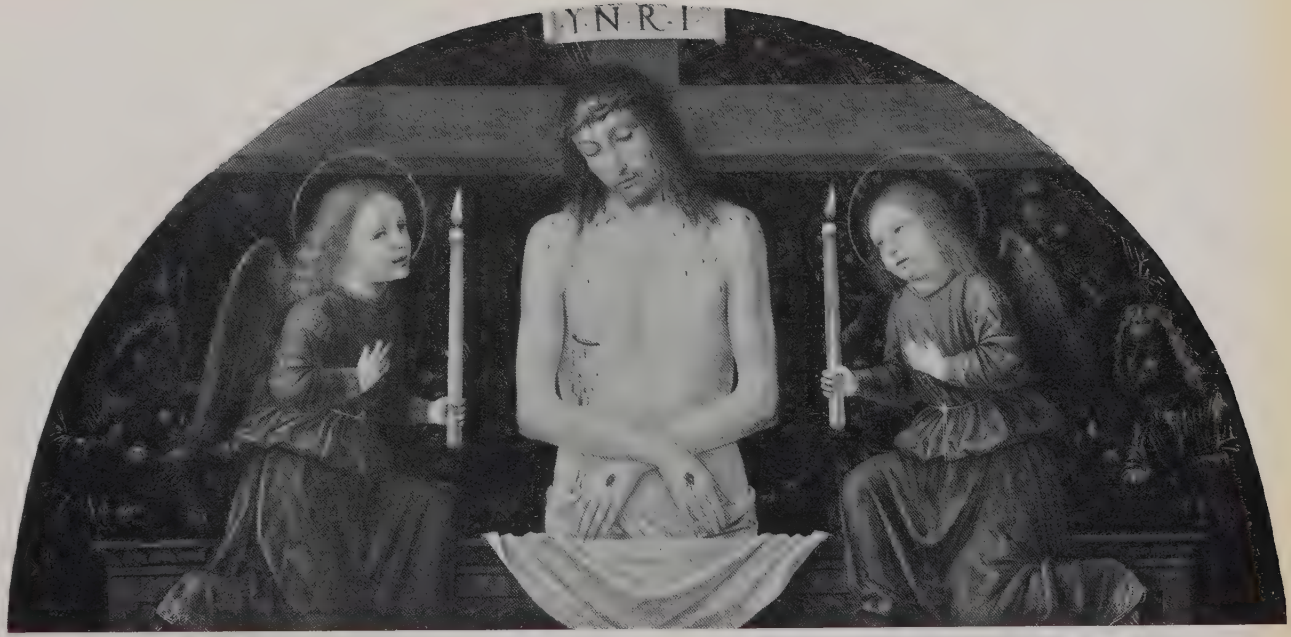
Roma, Biblioteca Vaticana

34 - Bonifacio Bembo: tre tavolette

Cremona, Museo del Seminario



5 - *Vincenzo Foppa: 'San Sebastiano'* *racc. privata*



36 - A. Bergognone: 'Cristo sul sepolcro fra due angeli' *Milano, Museo del Castello*

37 - *A. Bergognone: 'San Pietro e il Battista'*

New York, racc. Suida

38 - J. Tintoretto: 'Cristo e l'Adultera' *Milano, Arcivescovado*

9 - *P. Tibaldi: 'Figura'* *Museo di Digione*

40 - Antonio Campi: 'San Sebastiano' (1575) *Milano, Museo del Castello*

11 - G. P. Cavagna: 'Ritratto di un organista' *Parigi, François Heim*

42 - il Morazzone: 'Tortura di Cristo' *Boston, gall. Robert Vose*

3 - *Ercole Ferrata: 'Martirio di Santa Emerenziana'* *Roma, coll. privata*

44 - E. Ferrata e L. Reti: 'Martirio di Santa Emerenziana' *Roma, S. Agnese in Agone*

LA BIBBIA NELL'ARTE

L'ANTICO TESTAMENTO

Prefazione di M. BRION. *Commenti e note bibliografiche a cura di* H. HEIMANN. *Un volume di pp. 240, mm. 305×220, 250 ill. in nero e a colori; rilegato in tela, sopraccoperta a colori, L. 6.000*

Questo volume si propone di mostrare come l'Antico Testamento ha ispirato grandi opere d'arte dalle prime pitture murali delle catacombe, attraverso le ricche raffigurazioni dei mosaici e delle miniature bizantine e la raffinatezza dei manoscritti miniati inglesi e francesi, alla scultura gotica e ai grandi maestri del Rinascimento fino alle interpretazioni profondamente commoventi di Rembrandt. Miniature, disegni, pitture e sculture non solo narrano la storia dell'Antico Testamento nella sua successione di eventi storici, ma mostrano anche i diversi concetti illustrativi della Bibbia attraverso le età e l'evolversi dello stile entro queste interpretazioni stesse.

LA SCULTURA GRECA

DAGLI INIZI FINO ALLA FINE DELL'ELLENISMO

Testo a cataloghi di R. LULLIES *e* M. HIRMER. *Un volume di pp. 104, mm. 305×220, 264 tavv. di cui 8 a colori; rilegato in tela, sopraccoperta a colori, L. 7.000*

La storia della scultura greca è l'espressione visibile delle molteplici trasformazioni della vita greca nello spazio di più di un millennio. Le figure di questo libro, raccolte in 264 tavole in nero e a colori, sono in massima parte nuove fotografie riprese, espressamente per quest'opera, da Max Hirmer in tutti i grandi musei europei. Esse offrono un'idea suggestiva della ricchezza e bellezza delle sculture greche dal VII sec. a.C. fino alle ultime manifestazioni dell'Ellenismo, mostrando in maniera evidente l'intima coerenza di un significativo decorso storico. Per il conoscitore questo libro rappresenta un'attraente visione d'insieme della scultura greca e per il gran pubblico una insostituibile introduzione alla comprensione dello spirito e dell'arte greca.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie,* premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa,** *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

SANSONI FIRENZE